Université de Dijon — Faculté des Lettres

Essai sur la valeur expressive de l'art

THÈSE

pour le Doctorat d'Université

Présentée à la Faculté des Lettres de Dijon

par

K. ROGGER

DIJON

IMPRIMERIE BERNIGAUD ET PRIVAT

MCMXXIX

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535703_0039

ESSAI SUR LA VALEUR EXPRESSIVE DE L'ART

Université de Dijon — Faculté des Lettres

Essai sur la valeur expressive de l'art

THÈSE

pour le Doctorat d'Université

Présentée à la Faculté des Lettres de Dijon

par

K. ROGGER

DIJON

IMPRIMERIE BERNIGAUD ET PRIVAT

MCMXXIX

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

INTRODUCTION

1. Nous supposons un art expressif. Les créations humaines sont de l'art dans la mesure où elles expriment des sentiments. Mais comment est-il possible d'exprimer des sentiments par des images ?

2. Les sensations ne sont pas expressives, ou, tout au moins, elles ne le sont pas d'une façon suffisante. Dans bien des cas, leur agrément provient déjà d'une interprétation plus ou moins inconsciente. Ceci vaut pour les sensations simples et pour leurs combinaisons.

3. A plus forte raison, l'interprétation sera nécessaire pour expliquer le contenu affectif des images que nous fournissent les sens. Ni les lignes, ni les motifs de la musique n'ont une signification propre.

4. L'intelligence est toujours prête à interpréter,c'est-à-dire à objectiver dans de nouvelles images, le contenu de la conscience. Cette interprétation, lors même qu'il s'agit des effets physiologiques des sentiments, n'est pas scientifique mais déjà toute symbolique.

5. Si l'expression directe n'existe pas, il faudra chercher, par quel moyen, les signes esthétiques sont arrivés à leur signification.

I

Notre essai a pour but de chercher comment les formes traditionnelles de l'art peuvent être expressives, comment des formes peuvent signifier, réaliser des sentiments humains. Nous supposons donc que le rôle de l'art est de réaliser, d'exprimer des sentiments. Nous supposons en outre que cette valeur

expressive des signes, cette correspondance entre la forme esthétique et le sentiment, dont elle serait le signe, ne repose pas essentiellement sur une concordance immédiate entre les deux, mais qu'elle est le résultat d'une évolution historique.

Il s'agit donc ici de deux suppositions, de deux conceptions si l'on veut, que d'ailleurs nous n'opposons pas aux autres conceptions comme étant les seules justes.

Chaque époque a résolu différemment le problème de l'art. Une réponse définitive n'existe peut-être pas plus ici que dans d'autres questions analogues. Probablement serait-il vain de vouloir justifier une certaine définition en réfutant toutes les autres. Nous ne nous attaquerons donc pas à ce problème. Parmi les différentes conceptions ou définitions de l'art, nous en avons choisi une pour en étudier les conséquences et voir si elle était possible. L'essai qu'on va lire n'est donc pas une étude sur l'essence de l'art, mais une tentative pour résoudre une difficulté qui se présente à propos d'une certaine conception de l'essence de l'art, qu'il se contente de postuler : A savoir l'expressivisme, c'est-à-dire la théorie esthétique selon laquelle le but de l'art serait d'exprimer des sentiments humains. Quoique ce soit cette conception qui réponde peut-être le mieux aux besoins moraux de l'homme, elle n'a cependant aucune conséquence pratique : Elle ne condamne pas les activités soi-disant artistiques ou appelées artistiques d'après d'autres théories, mais elle les exclut seulement du domaine de l'art. Nous acceptons donc cette conception de l'art non pas comme postulat moral s'adressant à l'homme pratique, mais comme définition : nous verrons ce qui est et ce qui

n'est pas de l'art, ou plutôt dans quelle mesure une activité peut être appelée artistique. Savoir, par exemple si la danse est un art ou non, c'est une question qu'il nous est impossible de résoudre, mais nous la considérerons comme un art dans la mesure où elle exprime des sentiments. Elle a beau être surtout un plaisir, un plaisir gymnastique, érotique : dès qu'elle exprime un sentiment de bonheur, de joie de vivre, de mélancolie, ou qu'elle répète les sentiments esquissés par la musique, elle est un art. Le roman, par exemple, n'est pas une oeuvre artistique en tant qu'il donne des notions historiques, en tant qu'il décrit une société, mais en tant qu'il exprime, qu'il réalise ou qu'il objective les sentiments de l'auteur. En résumé : l'art est l'activité de l'homme qui a pour but d'objectiver ou d'exprimer des sentiments. Un art pur serait donc un art qui n'aurait aucun autre sens que de réaliser des sentiments. Telle est la définition de l'art que nous avons choisie parmi d'autres définitions.

***

Par sentiment, nous entendons l'émotion pure sans la cause qui la produit, sans les images qu'elle évoque ou qui l'accompagnent. Le sentiment dont nous parlons n'est donc qu'une abstraction : il n'y a pas en réalité de sentiment pur, toujours les sentiments sont liés à l'idée d'une cause extérieure, toujours ils transforment dans une direction caractéristique le contenu de la conscience. Chaque sentiment s'accompagne, s'habille d'une série d'images différente selon la qualité du sentiment et son intensité.

Ce sentiment, qui serait émotion pure, est une abstraction, mais non pas une construction hypothétique.

Si le sentiment n'est sans doute jamais pur, cela tient à l'unité de la conscience. Le psychologue distingue nettement le sentiment, l'imagination et la pensée, tout en sachant que ces trois éléments ne sont jamais réellement séparés, mais que toujours nos pensées sont accompagnées de sentiments, nos sentiments d'images, etc...

L'art dont nous parlons repose essentiellement sur cette unité de la conscience et, spécialement, sur cette tendance des sentiments à s'habiller d'images. Il n'est donc que la mise en oeuvre d'une tendance naturelle de notre âme : nos sentiments ont comme le besoin de s'habiller, de s'entourer d'images, et, pour être communiqués, ils doivent s'exprimer par des images. Voici le besoin auquel l'art s'efforce de suffire.

(Nous sommes bien loin d'accepter une théorie qui *identifie* la qualité et l'intensité des sentiments avec les images dont ils s'entourent dans la conscience. Au contraire nous croyons que notre théorie, ne sachant pas expliquer ces qualités et ces intensités, n'a pas le droit de les nier en les identifiant à leurs effets.)

***

Les mêmes sentiments, chez différents individus, s'habillent d'images différentes suivant leur façon de vivre et leurs pensées habituelles. On s'en rendra compte quand on voudra communiquer des sentiments : on ne peut les communiquer directement, il faut communiquer les images qu'ils évoquent. Mais les mêmes images, dans un autre individu, peuvent évoquer d'autres sentiments. La transmission des sentiments serait donc presque impossible, et ce

sera la mission de l'art tel que nous l'entendons, de créer un moyen de transmission pour les sentiments, en se servant d'images, dont la forme et la signification soient généralement reçues.

Il y a trois façons possibles de comprendre l'art.

On peut croire que l'essentiel, pour l'art, est d'ébranler et d'exciter nos sens, le sentiment et l'intelligence dans l'art devenant accessoire. On peut aussi prendre pour essence de l'art, l'activité intellectuelle, alors l'art est essentiellement un jeu. Finalement, il est possible aussi de voir le sens de l'art dans l'expression des sentiments, les sens et l'intelligence ne seraient que des outils à peine conscients.

Ces trois conceptions ont déjà été défendues ; et il semble qu'aucune n'ait été encore définitivement réfutée. Nous étions donc libres de choisir cette dernière conception.

Mais une fois la définition posée, il s'agit de vérifier si elle est pratiquement possible : l'art est expressif, il exprime des sentiments. Maintenant le problème se pose ainsi : comment est-il possible qu'il y ait concordance entre tel sentiment et telle image, telle forme ? Comment est-il possible que des sentiments, qui sont d'ordre spirituel, aient comme un équivalent dans le domaine matériel ?

Nous allons, dans l'introduction, exposer les difficultés qui nous ont amené à nier la possibilité d'une expression directe des sentiments par des formes, à ne pas admettre une correspondance immédiate entre les sentiments et les formes, ou tout au moins à trouver insuffisante l'expressivité qui résulterait de cette concordance immédiate.

II

Certainement nous accordons en général trop à la sensation, parce que l'habitude rend l'interprétation si facile et immédiate que nous ne nous apercevons même pas d'avoir interprété et que le résultat de l'interprétation inconsciente nous paraît résider dans la sensation brute. Par exemple, nous voyons immédiatement debout tous les objets quoique la sensation sur la rétine nous les donne renversés. Nous voyons parallèles les voies de chemin de fer, quoique la sensation nous les donne fuyantes, et cette manière de voir nous est tellement habituelle que pour dessiner il faut qu'on nous apprenne ce que nos yeux voient. Ces faits doivent nous inciter à critiquer la portée de la sensation purement physiologique.

Dans la plupart des cas, *la sensation simple* n'a pas la signification qu'on lui attribue. Très souvent, la sensation dite agréable ne l'est pas en elle-même, mais par l'interprétation seulement. Le son le plus désagréable peut-être que nous connaissions, est celui de la fourchette qui grince sur l'assiette. Or, on voit les enfants n'y prendre même pas garde. La sensation pénible doit donc tenir à l'expérience — du moins c'est une explication plausible — ou à l'habitude. Ce qu'il y a de désagréable dans la sensation ne provient pas de causes physiologiques, mais de l'interprétation. En tout cas il est permis de ne pas attribuer la sensation pénible à l'excitation physiologique seulement, mais aussi à une interprétation qui se fait plus ou moins inconsciemment.

Pour le goût et l'odorat il n'en est pas autrement Il y a souvent des cas où l'on est tenté d'attribuer les

différences d'appréciation, à propos de certaines odeurs ou de certains goûts, à des particularités physiologiques individuelles. Il faudrait donc attribuer ces interprétations à des souvenirs, ou à des habitudes personnelles.

Très souvent on ne comprend pas non plus pourquoi telle couleur ou tel son peut plaire ou déplaire. C'est pour l'œil et l'oreille qu'on est peut-être le moins tenté d'attribuer ces différences à la constitution des sens respectifs, et il faudra avoir recours à l'expérience et aux habitudes d'un individu, pour pouvoir expliquer sa conception dans un cas donné.

Si donc, dans certains cas, la conception d'une sensation simple peut être considérée comme un effet purement physiologique, nous croyons cependant qu'il y a beaucoup de cas où ce qu'il y a d'agréable ou de désagréable dans une sensation, provient plutôt de l'interprétation qui se base sur des expériences et des souvenirs. Ceci, d'ailleurs, expliquerait bien la différence personnelle des goûts, qui a toujours attiré la curiosité des philosophes.

***

En tout cas, pour la *combinaison des sensations*, il nous paraît qu'on ne saurait guère expliquer leurs effets agréables ou désagréables, si l'on ne veut pas avoir recours à l'interprétation. Encore ici, on n'est que trop tenté de localiser l'agrément ou le désagrément dans les sens. D'abord en harmonie. On a cru pouvoir définir objectivement par le nombre des vibrations, les rapports agréables ou désagréables des sons. Mais des difficultés se présentent, qui peuvent nous faire douter de cette assertion : si, dans la musique,

les rapports les plus simples entre les nombres de vibrations de deux sons donnaient des accords agréables, il faudrait que l'octave qui est le rapport le plus simple de tous, et le plus rationnel, nous donne la consonnance la plus agréable. Il n'en est rien cependant. Souvent l'octave n'est pas même une consonnance sentie, elle est plutôt une ressemblance qui, dans la conscience, va jusqu'à l'indistinction. On peut se demander en outre, pourquoi les sextes et les tièrces ne sont reconnues comme consonnances que depuis très peu de siècles ? Il nous paraît que les mathématiques ne nous expliquent pas non plus pourquoi les parallèles de quintes, exécrées aujourd'hui, ont été, jadis, très à la mode. Nous croyons que, surtout, ces dernières difficultés s'expliquent assez aisément par l'ensemble de la musique, dont ces accords faisaient partie intégrante. Si cela était, ce serait encore l'interprétation qui leur donnerait leur caractère d'agrément ou de désagrément, et non pas leur effet physiologique.

Pour les couleurs aussi, il nous paraît surgir des difficultés qui sont assez difficiles à résoudre, sans l'aide de l'interprétation. Ici encore, on voit qu'une certaine commodité physiologique, qui caractérise les couleurs complémentaires, n'explique souvent pas le charme qu'ont pour nous certaines compositions de couleurs. On peut croire, au contraire, que la physique ne marque que les rapports les plus simples, et que l'agréable consiste dans une variation de ces rapports mathémathiques. Si maintenant nous passons à la *succession des sensations*, l'interprétation nous paraît souvent indispensable pour expliquer l'agrément ou le désagrément respectif. La mémoire doit intervenir

pour saisir une succession. C'est la mémoire qui a rendu possible le fameux demi-ton, mi dièse, mi bécarre, dans la Mondnacht de Schumann. Or, la mémoire est essentiellement l'interprétation du passé par le présent, du présent par le passé (1). « La conscience en tant que mémoire établit des rapports entre les sensations brutes ». Combarieu (2) soutient que c'est la pensée qui domine la sensation. Cette conception, d'ailleurs, a été formulée de diverses façons. Lalo dit même (3) : l'interprétation active aura modifié les données passives des sens... Cette interprétation active, surajoutée à la sensation passive, ne lui reste pas étrangère, elle en fait partie intégrante dans la vie concrète de notre esprit. Souriau dit que (4) les données positives de la perception sont transformées suivant l'interprétation choisie par un effort de vision mentale et d'une réaction intérieure, consécutive d'un premier état mental.

En résumé, nous sommes tentés de croire que très souvent l'agrément des sensations n'est pas un effet purement physiologique, mais plutôt le résultat d'une interprétation mentale.

III

Mais si l'interprétation est nécessaire pour expliquer l'agréable, elle l'est à fortiori pour expliquer le beau qui est, d'après la définition que nous avons acceptée, l'expression des sentiments.

---

1. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, p. 6.
2. Combarieu, *La musique*, p. 35.
3. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, p. 6 et 7.
4. Souriau, *L'imagination de l'artiste*, p. 15.

Est-ce que les lignes ont en elles-mêmes par leur seule forme une force expressive ? Est-ce que les lignes peuvent exprimer par leur seule forme des sentiments ? On a voulu voir dans la ligne horizontale un sentiment de repos, dans la verticale un sentiment d'excitation, dans la ligne convexe une répulsion et dans la concave une attraction. Séailles (1) critique ces conceptions en disant que la ligne horizontale donne un sentiment de repos parce qu'elle nous rappelle l'animal couché, l'arbre tombé, la colonne brisée, la plaine déserte ou la mer tranquille.

La ligne verticale nous représente un animal dans la position du combat, la convexe rappelle la poitrine bombée, le dos courbé qui nous repousse par son mouvement vers nous. La ligne concave est une ligne qui paraît s'ouvrir pour se laisser pénétrer, c'est la main désarmée, la porte ouverte. La valeur expressive de ces lignes se réduit donc à une activité de notre imagination qui, derrière les formes voit des réalités matérielles. Il en est encore ainsi des formes géométriques.

Dessoir croit que le cercle dans un carré est plus beau que le carré dans un cercle. Nous croyons que l'effet produit sur nous n'est pas direct, mais dépend de l'interprétation, et d'une interprétation assez hardie et assez compliquée. D'abord le fait que l'angle dans le carré nous choque, vient de ce que nous ne voyons pas seulement l'orientation des lignes, nous voyons déjà la direction du chemin parcouru par un être imaginaire. C'est pour cela probablement qu'on parle toujours de la direction des lignes au lieu de parler de leur orientation. Quant au cercle dans le

1. Séailles, *Le genie dans l'art*, p. 240.

carré nous voyons aussi deux êtres qui se trouvent, s'accompagnent et se quittent sans se brusquer. Mais une autre interprétation s'introduit dans la perception de ces lignes : nous n'y voyons plus des lignes, mais les murs d'une construction. Or, un mur solide, selon notre façon de construire est en pierres taillées et, par conséquent, est droit. Il faut donc que cette partie forte de la construction imaginaire soit la partie extérieure pour protéger la partie faible. Dauzat (1) croit qu'il est également faux de vouloir exprimer la joie par la ligne ascendante, la tristesse par la ligne descendante. « Mais faut-il croire, dit-il, comme on l'a prétendu, que les lignes ascendantes inspirent la joie, les descendantes la tristesse ? Pareille interprétation nous semble arbitraire, car la même ligne peut être ascendante ou descendante, selon le point de vue ». Il serait facile de multiplier ces exemples, mais passons plutôt à la force expressive des couleurs.

On peut croire que très souvent, dans les cas où la conscience immédiate leur donne une signification à elles, une analyse plus exacte attribuera plutôt cette signification à l'effort d'une interprétation inconsciente. Le bleu exprime la tranquillité, la foi et l'équilibre, parce que c'est la couleur du ciel, du ciel des beaux jours. Le vert, c'est l'espoir et le sentiment de jeunesse, car c'est le feuillage du printemps. Le rouge même, qui exprime la rage et la fureur, doit être la couleur du feu et du sang.

* * *

Si, dans la musique, les sons et les mélodies, les accords avaient une signification propre, la musique

1. Dauzat, *Le sentiment de la nature.*

serait une langue internationale (1), ce qu'elle n'est pas cependant. La musique des nègres, par exemple nous paraît franchement ridicule, parce que nous n'y comprenons rien. D'autre part, si telle suite de sons ou tel accord devait produire universellement un sentiment défini, nous comprendrions adéquatement la musique du moyen âge. En réalité, nous nous méprenons complètement sur sa signification, parce que le mode mineur nous paraît l'expression de la tristesse. Mais il ne l'est que par rapport à notre propre façon d'entendre la musique (2). En effet, « tous les introïts du moyen-âge qui commencent par « gaudeamus » ou par « gaudete » sont en mineur. Dans la chanson profane du moyen âge, dans les pastourelles, les rondeaux, les jeux, c'est le mineur qui domine. Jadis, le mineur n'avait donc pas la signification qu'il a aujourd'hui ». Cela revient à dire qu'il n'a rien de triste en soi, il l'est seulement par l'interprétation, peut-être par l'opposition au majeur.

Nous croyons donc qu'il y a des raisons pour douter de l'expressivité immédiate et autonome des formes objectives. Toujours l'interprétation est plus ou moins importante, plus ou moins nécessaire, pour expliquer la signification des formes.

IV

Il est, du reste, très curieux de remarquer que l'intelligence humaine applique cette interprétation symbolique si l'on veut, lors même qu'elle pourrait s'en passer, à savoir quand le signe est l'effet naturel,

1. Comme le croit Lalo, *Esquisse d'une esthétique*, p. 243.
2. Combarieu, *La musique*, p. 134.

physiologique, du sentiment désigné. Qu'un peintre veuille exprimer la douleur. Nous connaissons une quantité de tableaux, par exemple, qui représentent la sainte vierge la tête penchée et des larmes cristallines sur les joues. Est-ce là l'expression physiologique de la douleur, est-ce réellement une femme qui pleure ? Non, assurément. La femme qui pleure est toute autre. Ses yeux ne sont plus brillants parce qu'ils sont veinés de rouge, ils ne sont plus bien grands, parce que les paupières sont gonflées et rougies. La tête penchée laisse glisser les larmes vers le nez, de façon qu'elles tombent de la pointe du nez. Du reste, c'est plutôt le nez qui pleure que les yeux. Il est rouge aussi et flétri comme les lèvres. Certainement une femme qui est seule pleure ainsi, mais elle pleurera tout autrement si elle veut exprimer la belle douleur. Alors il n'y aura plus de paupières rouges. Il n'y aura plus que les perles qui sortent des yeux grands ouverts et qui sont enlevées de telle sorte qu'elles n'abîment pas la peau. — Qu'est-ce qui résulte de tout cela, sinon que l'expression courante de la douleur ne coïncide pas avec son effet physiologique, que des effets de la douleur on a choisi celui qui est le moins rebutant, parce qu'il avilit le moins le visage en le flétrissant ? On fait donc un choix entre les signes naturels, ce qui est déjà arbitraire, parce qu'on pourrait choisir aussi bien les paupiéres rouges ou un autre signe quelconque. Et encore une larme ne tire-t-elle pas sa force expressive du fait d'être le produit d'une sécrétation surexcitée par tel ébranlement cérébral, correspondant a telle emotion de l'âme ! Elle est expressive parce qu'elle est de l'eau pure comme l'innocence, parce que c'est une goutte d'eau qui pourrait nous être venue du ciel. En un mot, elle est expres-

sive non parce qu'elle est le produit d'un enchaînement causal, mais parce que c'est le choix d'une interprétation déjà toute symbolique.

Les lignes précédentes ne sont pas une preuve, et ne veulent pas l'être, de l'impossibilité qu'éprouvent les formes objectives à exprimer des sentiments. Ce sont des difficultés plutôt, qui nous ont amenés à adopter la conception, très répandue d'ailleurs, qui nie la force expressive des formes esthétiques.

V

Or, est-il possible de maintenir l'expressivisme esthétique, tout en niant l'expressivité immédiate des signes esthétiques ? Oui, l'expressivisme esthétique peut être maintenu s'il se trouve un moyen quelconque d'attribuer un sens au signe, et de lui faire exprimer ou suggérer un sentiment. L'expression, si elle n'est pas immédiate, sera conventionnelle, traditionnelle. Nous croyons que l'expression, dans l'art, ne se forme pas autrement que la signification des mots dans la langue. Pour la langue, personne ne trouve un inconvénient à ce que le mot n'ait aucun rapport à la chose signifiée, pourvu qu'on sache ce qu'il signifie. Pourquoi ne veut-on pas admettre le même principe pour l'art que pour les mots d'une langue ? Si nous voulons maintenir l'expressivisme de l'art, nous sommes forcés d'admettre ce principe, qui dispense les signes d'une correspondance immediate

La correspondance entre le signe et le sentiment ne sera donc plus que traditionnelle, comme celle entre le mot et la chose signifiée. Répétons, que sans vouloir exclure une correspondance directe, nous l'avons trou-

vée insuffisante à donner l'expression des sentiments dans plusieurs cas, de façon que la correspondance traditionnelle nous a paru nécessaire pour sauver l'expressivité de l'art. Dès maintenant, ce n'est plus que de la correspondance traditionnelle que nous parlerons.

***

Notre essai se divisera en trois parties : dans la première partie, nous chercherons l'origine des formes significatives. Cette origine devra remplir deux conditions : elle devra nous fournir des formes bien définies, et ces formes devront avoir, en outre, une signification déterminée. Il est évident qu'il ne suffirait pas de vouloir faire dériver un art d'un autre, parce qu'alors le problème se poserait pour cet autre art. En effet, les exigences que nous adressons aux formes esthétiques expressives nous contraignent à chercher leur origine dans quelque chose qui n'est pas de l'art ou qui ne l'est pas exclusivement : l'établissement de *formes définies* s'explique plus facilement quand on suppose qu elles ont été d'abord engagées dans une activité pratique où elles étaient utiles et nécessaires. D'autre part, la *signification* des formes ne pouvaient résulter tout d'abord que du complexe d'ordre pratique, technique, scientifique ou religieux où elles se trouvaient engagées. Nous tâcherons donc de montrer que les formes de l'art étaient des réalités pratiques, techniques ou utilitaires avant de n'être plus que des formes, et que de leur origine elles ont gardé un sens défini.

Ce chapitre ne prétend pas avoir une importance historique. Quoiqu'il se base surtout sur des œuvres des historiens de l'art et non pas sur les idées des philo-

sophes, son but est uniquement de démontrer la *possibilité* de la formation de formes expressives, en partant des formes soumises à une utilité pratique.

Dans le second chapitre, nous étudierons ces formes en elles-mêmes. Nous les verrons prendre place dans des systèmes que nous appellerons des complexes esthétiques. En outre, nous verrons de plus près leur rôle dans la perception esthétique et la façon dont elles se combinent avec l'expression directe. Ces complexes, englobés par la conscience de l'individu, sont comme une façon de voir, un critérium d'appréciation ou un vocabulaire.

Le troisième chapitre constate la transformation, l'évolution des complexes esthétiques. Il étudie les causes et la nécessité de cette évolution, ainsi que le principe selon lequel ils évoluent. Quoique les formes esthétiques se soient détachées du complexus pratique, à cause de leur stabilité relative, elles se développent quand même, seulement d'une évolution plus lente et plus continue, d'après un principe qui leur est immanent.

CHAPITRE PREMIER

L'origine des formes esthétiques

1. S'il n'y a aucune correspondance réelle et spontanée dans les conventions esthétiques, la conscience immédiate affirme cependant cette correspondance.

2. Par origine de l'art, on entend le moment précis où l'expression des sentiments a créé une institution spéciale, à côté des autres institutions sociales, religieuses, etc... C'est un processus de différenciation.

3. Les formes de nos maisons deviennent l'expression de notre piété filiale, et nous continuons à construire comme nos pères, quoique les matérieux aient changé.

4. La musique, non plus, n'a pas forcément été toujours autonome. Elle a dû faire partie d'un tout où elle a développé ses formes sous l'influence d'une technique donnée. Du moment où ses formes furent assez intimement attachées aux sentiments qu'évoquait le tout, elles purent se détacher et la musique commença à vivre sa vie individuelle.

Les formes expressives ce sont les motifs et les mélodies.

5. Les différences dans la sculpture des différents peuples, doivent s'expliquer par les activités différentes, auxquelles ces arts se trouvèrent liés chez ces peuples.

6. La peinture aussi peut avoir des variations multiples. Les origines et les techniques primitives des différentes peintures sont diverses. Mais toujours elles expliquent les caractères et les particularités de la peinture des peuples.

7. La danse a pu naître de la gymnastique, de l'exercice des métiers, des rites religieux ou d'autres origines.

La danse s'est seulement constituée comme un art, après que les mouvements eurent été systématisés dans un but pratique, et qu'ils eurent acquis leur signification.

8. C'est la société qui permet les répétitions des formes, qui s'imposent ensuite grâce à cette répétition.

L'émotion et l'enthousiasme collectifs sont un milieu favorable au phénomème esthétique.

I

S'il n'y a pas, comme nous l'avons supposé, de correspondance immédiate entre l'image et le sentiment, il faut que cette correspondance soit traditionnelle. Cette concession, cependant, ne dégrade en rien la valeur de l'art. Si le sens de l'art est l'expression des sentiments, cela veut dire que les images ne sont que les instruments de cette expression et qu'en elles-mêmes elles n'ont pas d'importance : il n'importe pas pour l'homme qui jouit d'une œuvre d'art, d'une symphonie par exemple, de savoir comment les mélodies et les accords ont acquis une signification donnée, mais seulement qu'ils aient cette signification. Le fait qui prime dans l'art, c'est l'expérience immédiate de la conscience : pourvu qu'on comprenne une œuvre d'art, il est indifférent de savoir comment les formes esthétiques sont arrivées à telle ou telle signification. Personne ne se soucie de l'étymologie d'un mot pour apprécier sa signification, au contraire, tout le monde sait d'avance qu'il n'y a pas de rapport véritable entre le mot et son contenu, on se contente de s'assurer qu'il ait une signification bien définie. On pourra donc réclamer la même liberté pour l'art aussi, parce qu'il ne vise pas, selon la définition que nous avons acceptée à une vérité objective, mais seulement à l'expression et à l'évocation d'une réalité subjective. Nous pourrons donc dire que les origines de la correspondance entre l'image et le sentiment sont tou à fait indiffé-

rentes à la valeur pratique de l'art. Du moment qu'elle est affirmée par la conscience immédiate, le pourquoi de cette correspondance est seulement d'importance théorique.

II

Voilà comment nous comprenons le problème de l'origine de l'art : l'âme de l'homme fut toujours exactement ce qu'elle est aujourd'hui, en tant du moins que nous pouvons la connaître. Qui dit homme, dit par là même sentiment, entendement, raison. Mais à tous les facteurs de l'âme humaine, n'a pas toujours correspondu une activité qui pût les distinguer nettement les uns des autres. On a dit, par exemple, que l'homme primitif ne connaissait pas de sciences, que la religion lui en tenait lieu. On aurait pu dire, avec autant de raison qu'il n'avait pas de religion, que la science lui en tenait lieu (1). De même, souvent ce que nous avons pris pour l'art des primitifs était plutôt leur religion ou leur science. Les institutions que nous connaissons faisaient donc déjà partie de la culture primitive, seulement elles n'existaient pas séparément, elles formaient une sorte de continuum d'où elles devaient se différencier peu à peu.

***

Si le sentiment est le facteur principal de l'art, il est probable que l'art parut dès le début de l'histoire humaine. L'homme n'a pas attendu un état de bien-être physique pour créer l'art, ou, plus exactement, pour voir la beauté. Il n'a pas attendu non plus un équilibre idéal de l'âme ; au contraire, à travers les

1. Le Dantec, *Science et conscience*, p.260.

souffrances et les malheurs, il a éprouvé et réalisé cette effusion des sentiments qui fait le sens de l'art.

Mais, comme nous l'avons déjà dit, l'art n'a pas toujours été une institution distincte. L'origine de l'art se trouve donc au moment précis où une institution plutôt religieuse, scientifique, sociale ou technique finit par n'avoir plus qu'une signification esthétique.

Nous croyons donc que l'art, comme la religion ou comme la science, s'est détaché d'un tout qui embrassait toutes ces institutions. En employant un terme de Delacroix (1), nous voulons appeler « différenciation » ce processus.

Cette conception, très répandue d'ailleurs, suppose que l'évolution de la civilisation consiste dans des bifurcations continuelles ou réitérées des institutions. Ce n'est peut-être qu'une façon de voir, nous l'admettons, mais c'est une façon de voir aussi fondée que bien d'autres. En effet, des exemples très nombreux, tirés de l'histoire, voir même des temps modernes, paraissent la justifier.

Il y a, par exemple, toute une série de civilisations où la philosophie et les sciences naturelles apparaissent comme les branches d'une seule et même institution. Dans d'autres peuples, ou d'autres civilisations, nous voyons que la philosophie et la religion dérivent d'une seule activité originale de l'esprit humain. Dans bien des civilisations, le droit et la religion formaient, à l'origine, un tout, tandis que pour d'autres il semble que le droit se soit différencié, non pas d'une institution divine, mais de la constitution de la famille.

***

1. Delacroix (*Le langage*, p. 118) parle de la différenciation d'une forme primitive d'où sortirent la langue et la musique.

En tout cas, quand nous remontons à l'évolution de n'importe quelle institution, soit de l'art, soit du droit, soit des sciences, nous arrivons à un point où elles paraissent se confondre avec d'autres éléments et perdre l'autonomie qu'elles eurent à la fin de leur évolution. Elles se trouvent de plus en plus engagées dans un tout qui n'est plus ni l'un ni l'autre, qui est les deux à la fois.

Nous pensons donc que cette conception de la différenciation a, tout au moins, quelque probabilité historique.

D'autre part, cette conception est celle qui répond le mieux au but que nous nous sommes proposé : à savoir de démontrer la possibilité d'un art expressif, même dans le cas où une expressivité immédiate des signes n'existerait pas. La différenciation nous permettra d'expliquer *les formes* esthétiques, par le tout où elles se trouvaient engagées avant d'être seulement, ou surtout, des formes esthétiques. En outre, cet ensemble permettra d'expliquer, grâce a son but pratique, religieux ou scientifique, *la signification* de ces formes.

Chez Spencer (1), comme chez tant d'autres, on remarque une singulière préoccupation dans la recherche de l'origine. Il cherche une origine qui puisse être aussi le principe de l'art lui-même. Voilà une précaution que nous ne croyons pas tout à fait justifiée. Si le monde pratique,religieux ou scientifique de l'homme primitif était aussi son monde esthétique, le besoin très humain d'exprimer des sentiments se trouvait déjà assouvi : il y avait toujours des moyens d'exprimer les sentiments humains, quoique seulement accessoi-

1. Spencer, *Essais sur le progrès.*

rement, et il serait donc très invraisemblable de croire qu'un beau jour le besoin de s'exprimer aurait créé, spontanément et indépendamment de toute la culture, des formes ayant pour but unique de réaliser des sentiments.

On peut donc supposer que le rôle de l'art se trouvait déjà suffisamment rempli sans qu'il y eu besoin d'une institution à part. La cause de cette différenciation ne peut donc pas être expliquée par le but ou le sens de l'art.

III

Mais où alors faudra-t-il chercher la cause de la différenciation esthétique ? Nous tâcherons de l'expliquer par une collision entre les nécessités de la pratique et de l'esthétique, dans les formes d'une culture. Mais ceci s'exprime plus facilement par des exemples.

Supposons une tribu qui construise ses cabanes avec des peaux de bêtes et des branchages. Supposons, maintenant, que ce peuple soit obligé par les circonstances, à construire avec des pierres ou n'importe quels autres matériaux. Il se produira ceci : cette tribu tâchera de répéter les formes qu'elle a exécutées jusqu'alors. Pourquoi ? Peut-être parce que ces formes lui paraissent une convention sociale, ou qu'il aime à jouer avec la matière ? Non. Ce n'est pas non plus parce que ses architectes ne sauraient trouver la forme exigée par la matière, c'est plutôt que toutes les nouvelles formes ne « lui disent rien », n'évoquent pour lui aucun sentiment. Les nouvelles formes, pour lui, ne seraient que des formes géométriques, tandis que ses sentiments se sont incarnés dans les anciennes.

C'est ce qui, d'après Choisy, serait arrivé aux Grecs : des constructions en bois, ils ont été forcés de passer à des constructions en pierre et les formes de leurs temples sont encore les formes de leurs maisons seigneuriales de bois (1). Ce n'est pas un défaut de technique qui les a empêchés de choisir d'autres formes plus conformes à la matière employée — ils connaissaient, par exemple, les arcs, mais ils ne voulaient pas les employer — c'était leur sensibilité qui s'était accoutumée à certaines formes et ne pouvaient plus s'en passer.

Il en est probablement de même pour la maçonnerie égyptienne. Choisy (2) dit que « la charpente prête ses formes à la maçonnnerie de terre ». Pour citer un troisième exemple, prenons l'architecture chinoise qui, assurément (3), a emprunté ses formes à celles de ses tentes.

***

On voit ici comme un côté négatif : coutume, raideur, passivité de l'esprit, manque d'adaptation. D'autre part, le côté positif : nous nous familiarisons avec les formes de telle sorte qu'elles ne paraissent plus du tout le produit d'un calcul technique, mais que nous les prenons pour l'expression du sentiment — même qu'elles nous font éprouver — quoique, tout d'abord ce ne soient pas elles qui l'aient provoqué. Les formes de notre architecture sont devenues la forme visible de nos sentiments de piété filiale et de dévotion. Bergson (4) parle d'une camaraderie avec la nature.

1. Picard, *La sculpture antique*, I, p. 423.
2. *Ibid.* I, p. 38.
3. Lotze, *Ueber Bedingungen der Kunstschönheit*, p. 47.
4. Bergson, *Les données immédiates*, p. 00.

Cette même camaraderie existe entre l'homme et ses créations, et cette camaraderie consiste dans une objectivation progressive de nos sentiments dans les formes. Par cette camaraderie active, les formes deviennent l'expression, le symbole de nos sentiments. Elles deviennent, surtout dans l'architecture publique, la forme idéale des sentiments de gloire et d'orgueil d'une nation. C'est ainsi que, par exemple, les hôtels de villes, en gardant les formes d'un chateau-fort, nous donnent une impression de force, de bravoure et de sûreté.

Nous voyons que l'art de l'architecture commence au moment où ses formes, d'abord justifiées par leur usage, sont devenues expression psychique et par là se sont maintenues au delà de leur utilité pratique. Ces formes se sont maintenues parce qu'elles étaient devenues, par suite de longue camaraderie avec l'homme, l'expression, l'image de ses sentiments. Pour l'architecture, nous avons donc réussi à expliquer *les formes* par l'utilité pratique dont elles dépendaient d'abord, et leur *signification* par le but pratique des édifices, maisons d'habitation, château, etc...

IV

Chercher l'origine de la musique, étant donné que nous jugeons expressives les mélodies, c'est encore replacer la musique dans un ensemble pratique, qui ait pu, par suite des moyens et des buts donnés, développer des formes définies et leur donner un sens vis-à-vis du sentiment humain. *Forme définie* et *signification* : voilà donc les deux exigences que nous trou-

vons à l'origine de la musique, si nous voulons maintenir notre définition de l'art.

Tout d'abord, nous ne voudrions pas chercher l'essence de la musique dans les mathématiques. Il ne nous paraît pas nécessaire que toute musique soit basée sur les mathématiques. Est-ce qu'il serait impossible qu'il y eût une musique sans harmonie, c'est-à-dire une musique qui ne serait que mélodie, choisissant librement ses intervalles ? Nous pensons qu'il ne serait pas juste de nier catégoriquement cette possibilité. Il y a, du reste, dans un ranz-des-vaches suisse un intervalle qui ne fait pas partie de notre gamme tempérée.

Le règne des mathémathiques dans la musique n'est, du reste, pas si absolu qu'on le pense. Si la gamme s'imposait rigoureusement, il n'y aurait jamais eu qu'une seule gamme. Or, il y a une différence très considérable entre la gamme pythagoricienne et la gamme tempérée. Les mathémathiques seront donc moins les législatrices que les servantes de la musique. En effet, la gamme tempérée répond seule aux exigences d'une musique surtout harmonique. Mais justement il n'est pas évident que l'harmonie soit un élément nécessaire de toute musique. Si donc notre gamme est une conséquence de l'harmonie, cela veut dire que ce ne sont pas les mathématiques qui, législatrices en musique, déterminent *la forme* de la gamme, mais ce besoin de l'harmonie.

D'autre part, la forme mathémathique de la gamme n'est pas capable de donner un *sens* à la musique. Il nous paraît que la musique exprime autre chose que la tension et le repos qui peuvent s'expliquer par l'habitude de la gamme. La musique exprime l'en-

thousiasme, la résignation, la gaieté exubérante et la morne tristesse, toutes choses que la gamme, par sa constitution, ne sera pas capable d'exprimer.

***

Et pourtant on ne peut pas nier que la musique de bien des peuples repose sur des gammes très semblables à la nôtre. Mais même ce fait, il n'est pas absolument nécessaire de l'attribuer à l'essence absolue de la musique, mais surtout à l'influence des instruments qui ont déjà existé avant qu'il y eut un art des sons, par exemple à des instruments comme le clairon ou la trompette, qui donnent plusieurs tons d'un accord, quand on change seulement la force du souffle.

Les mathématiques ne suffisent donc pas à donner une explication complète de l'origine : elles n'expliquent pas suffisamment la forme, et elles n'expliquent pas la signification.

Pour nous, il s'agit de trouver une origine qui justifie le postulat de l'expressivité.

Il y a des conceptions comme celle de Spencer (1) qui mettent l'origine de la musique dans le langage. D'autres conceptions, comme celle de Darwin, font dériver inversement la langue de la musique (2). On concilie assez facilement les deux théories, dans le principe de différenciation exposé par Delacroix (3) : « l'homme se donne d'abord tout entier. Il n'a pas le moyen de distinguer dans son expression ce qu'il pense d'avec ce qu'il sent, il donne l'idée avec le sentiment qu'elle évoque pour lui. La langue existait en même

1. Spencer, *Essais sur le progrès*, p. 397.
2. Darwin, *Geschlechtliche Zuchetwahl.*
3. Delacroix, *Le langage*, p. 118.

temps que la musique, elle était même la musique ». Par une différenciation progressive, les deux, langue et musique, se seraient séparées et se seraient constituées comme des institutions tout à fait différentes. Voilà une explication de l'origine de la musique, qui la replace dans un ensemble capable de lui donner une force expressive.

La force expressive de la musique est sauvegardée aussi, quand on lui donne, comme origine, les mélodies de telle ou telle chanson : alors le contenu de la chanson donnait une signification à la mélodie, contenu qui lui restait, lors même qu'elle fut séparée du texte.

***

Si le seul postulat que nous assignons à l'art, est d'avoir des formes expressives, chaque art peut avoir toute une série d'origines. L'origine véritable dépendra toujours des usages de la vie d'un peuple. Ne serait-il pas possible, du reste, que, par exemple dans un peuple guerrier, les signaux militaires, qui, tout d'abord n'avaient qu'un but pratique, finissent pas se constituer (indépendamment de leur emploi dans la vie militaire) comme une expression du sentiment des soldats, ce qu'ils n'avaient été, auparavant, qu'accessoirement ? Au moins, une musique qui s'est constituée au contact de la vie militaire, contiendra facilement un élément qui n'est pas propre à chaque musique, à savoir le rythme et la mesure.

En résumé : nous ne pouvons pas croire que la musique soit sortie peu à peu d'un ensemble de cris sauvages, qui se seraient simplifiés, régularisés, systématisés progressivement. D'abord, il n'y a aucune raison suffisante pour que ces cris s'adoucissent et

s'harmonisent dans le cours des siècles, et, d'autre part, cette origine (ce qui est justement notre problème) ne garantirait pas l'expressivité de la musique. Nous croyons, au contraire, que la musique a été créée seulement quand les formes, produit de la vie pratique, étaient déjà constituées : telles formes phoniques qui, par suite de leur emploi dans la vie pratique, religieuse, etc. avaient exprimé accessoirement des sentiments, finissaient pas n'avoir plus aucun autre but que d'exprimer des sentiments.

(Nous ne réfutons pas, du reste, la possibilité d'une expression directe, immédiate, dans la musique. Mais nous croyons que ces moyens directs de l'expression, comme la dynamique, le tempo, etc., ne peuvent avoir un sens que lorsque le motif ou la mélodie a déjà indiqué le contenu).

V

On pourrait croire qu'il est inutile de chercher une origine de la peinture ou de la sculpture, parce que ces deux arts imitent tout simplement la réalité objective, d'où ils prennent un sens et une forme définie. En effet, si ces deux arts étaient seulement une imitation de la réalité, notre problème ne se poserait même pas : la forme serait donnée et de même le contenu, la signification. On n'a cependant qu'à voir la peinture ou la sculpture de certaines époques, pour se convaincre que l'imitation est loin d'être tout dans l'art. Le choix et la reproduction du sujet change radicalement. En outre, la sculpture des différents peuples présente des caractères si différents, que nous sommes tentés de lui supposer des origines tout à fait diverses, origines capables de nous expliquer la diversité de leurs

caractères respectifs. On a déjà prétendu que l'art était un fait religieux. On sait que Tolstoï (1) veut maintenir ce rôle religieux de l'art. L'origine ne nous paraît cependant pas nécessairement religieuse. Lalo (2) dit que chez les primitifs la parure a un sens religieux ou magique. Or, il ne faut pas oublier que la magie, pour les peuples primitifs, n'est pas avant tout une religion, c'est plutôt de la science naturelle : comme la science de nos jours, elle faisait opérer des forces inconnues sur le monde visible et matériel. L'origine de l'art tiendrait donc autant aux sciences qu'à la religion, elle peut même tirer son origine de l'utilité technique, comme nous l'avons vu pour l'architecture. Ainsi M. le Dantec dit que les jouissances esthétiques résultent souvent d'une utilité passée (3). L'erreur de Tolstoï tient donc surtout à la confusion qu'il a faite entre la magie et la religion, et cette confusion se comprend facilement par la différenciation encore peu marquée, entre les deux activités de l'âme humaine chez les primitifs. Répétons d'ailleurs que l'origine peut être très diverse dans les différents peuples. Ce qui importe, dans chaque cas, c'est que l'art — ici la sculpture — ait fait partie d'un tout qui ait pu lui donner une forme avec une signification définie. Si nous reproduisons ici quelques notions sur l'origine de quelques arts, ce n'est pas pour faire des conjectures historiques, mais pour mettre en évidence notre postulat et pour montrer qu'il est réalisable.

***

1. Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?* p. 60.
2. Lalo, *L'art et la vie sociale*, p. 121.
3. Le Dantec, *Science et conscience*, p. 297.

« Les premières images des hommes — dit Charles Picard (1) — qu'on fit en Grèce, furent celles des morts. Quand les mœurs eurent changé, les statues honorifiques gardèrent les types de la sculpture funéraire. De cette identité, vient aussi le caractère impersonnel des plus anciennes statues élevées aux vainqueurs des batailles ou des jeux et c'est ce qui explique pourquoi l'image individuelle, le portrait, se développa relativement si tard en Grèce ». Voici la conception de Picard. Nous aimons à croire que c'est plus qu'une conjecture, c'est le résultat de recherches historiques, c'est plutôt un fait. D'ailleurs il y a là de quoi remplir les conditions que nous exigeons comme origines d'un art : on explique la forme, rigide, simple, idéale ou harmonieuse si l'on veut, de la sculpture grecque ; on explique, en outre, son expression de vague indifférence et de tristesse sereine.

On ne dira pas que la sculpture funéraire grecque n'est de l'art en aucun sens, mais en tout cas, ce n'est pas de l'art pur. Elle avait un but hétérogène sans lequel elle ne serait pas née. Ce but était d'éterniser les morts. Pour les éterniser, il fallait imiter, dans une certaine mesure, leur corps. (On voit ici même que l'imitation n'est pas une fin essentielle de l'art, mais qu'elle s'impose seulement accessoirement). Mais on ne les imitait pas compètement (2) : on n'imitait en eux que ce qui était digne d'être imité, d'être éternel, à savoir les traits par où ils ressemblaient aux dieux immortels : de là le caractère impersonnel de cette sculpture. C'est ainsi que Picard explique l'origine de

1. Charles Picard, *La sculpture antique*, p. 236.
2. Charles Picard, *La sculpture antique*, p. 236

la sculpture grecque. Voilà donc à quoi se réduirait historiquement « l'harmonie » de la sculpture grecque : à un hasard de naissance, qui imprimait une certaine impersonnalité des formes à tout l'art grec de l'avenir.

Nous ne pouvons pas voir, dans l'origine de cet art, qui se ramène à la piété filiale, quelque chose de spécifiquement religieux. Mais il est bien possible que la sculpture d'autres peuples se rattache plutôt à la magie ou à des coutumes érotiques, ce qui produira des formes plus vivantes, plus bizarres même, qui évoqueront d'autres sentiments moins discrets peut-être.

***

Les formes d'un art dépendront, du reste, aussi de la matière dont on se sert pour le réaliser. Seulement, il ne faut pas exagérer cette influence et surtout il faut se rappeler que cette influence de la matière sur la forme existe seulement quand cette forme n'a pas encore une signification purement esthétique. Voici, par exemple, la sculpture grecque : puisqu'on voulait immortaliser, il fallait bien que la matière fut durable, il fallait de la pierre. Or, ni les instruments, ni la technique n'étaient capables de vaincre les obstacles que présentait cette matière. Il fallait donc se contenter de prendre l'homme à représenter, dans la position la la plus simple ; de là la simplicité rigide qui est encore un trait caractéristique de cette sculpture. Si les circonstances pratiques avaient permis de se servir tout d'abord de bois (comme font aujourd'hui les nègres), ou de terre cuite, les formes auraient eu plus de mouvement, l'harmonie ne serait pas devenue un idéal, ou bien elle ne le serait pas devenue au même degré.

VI

Pour le dessin, il y a des remarques tout à fait analogues à faire. Il n'est pas non plus la reproduction fidèle de la nature, ce qui rendrait impossible les grandes différences qui existent entre les peintures et le dessin des différents peuples. Ce sont surtout ces différences qui nous font conclure à des différences dans les origines.

Le dessin était-il, à l'origine, un moyen de communication ? Promettait-il une influence magique sur les choses représentées ? Répondait-il, dès le commencement, au besoin de représenter l'objet des sentiments et des sensations érotiques ? Ce sont des possibilités, qui, toutes, sont susceptibles de donner à la peinture une forme et une signification, ce que nous devons postuler pour maintenir la force expressive de l'art et la constitution de ses formes. Pour reprendre la première hypothèse, remarquons encore qu'il est très probable que l'écriture et le dessin soient les deux différenciations d'une même expression graphique, qui servait de moyen de communication. C'est cette origine qu'on a souvent prétendu être celle du dessin chinois : en effet, le dessin et la peinture des Chinois présentent les mêmes traits caractéristiques que leur écriture. D'ailleurs, il serait complètement vain de vouloir soutenir la même thèse, pour le dessin et la peinture de tous les peuples.

***

Dans la peinture aussi, il faut tenir compte de l'influence des moyens techniques, toutefois sans l'exagérer. Ruskin (1) a assez fortement appuyé sur cette

1. Ruskin, *Conférences*, p. 112

influence et il l'explique grâce à la fiction que voici : quelqu'un voudrait dessiner sans avoir ni plume ni crayon, mais seulement de l'encre à sa disposition : pour dessiner, il se servira de son doigt trempé dans l'encre, et ses moyens techniques détermineront, dans une large mesure, la forme de son dessin.

VII

Servons-nous de la danse pour préciser notre conception de l'art. Delacroix (1) dit : « La danse la plus simple, la danse primordiale, c'est l'agitation motrice, en suite de sentiments violents et exubérants, ou par jeu, c'est à dire par débordement d'activité, par luxe de mouvement ». D'abord est-ce que la danse est un art ? Par art, nous comprenons toujours un art expressif, un art qui ait pour but d'exprimer des sentiments, autrement dit, nous ne parlons pas ici de l'art sensuel, qui consiste surtout dans l'activité des sens, ni de l'art qui consiste dans un jeu de l'intelligence. L'art, selon la définition que nous avons acceptée, veut dire l'expression des sentiments. Or, la danse, en tant qu'elle est un plaisir physiologique, gymnastique ou érotique, n'est pas en question. Elle n'est pas non plus en question, en tant qu'elle est un jeu dans lequel l'intelligence s'efforce de combiner plus ou moins élégamment les différents pas. Donc, le plus souvent, la danse ne rentre pas dans notre définition de l'art. La danse est un art seulement quand elle exprime des sentiments humains. (Et encore ne faudra-t-il pas se méprendre sur ce qu'est un sentiment. Nous prenons

1. Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 238.

ici comme sentiment, seulement l'émotion subjective toute pure, sans la représentation d'une cause extérieure. Selon cette définition, il n'y aurait pas, par exemple, de sentiments religieux, parce que, pour avoir le sentiment lui-même, il faut faire abstraction de son objet extérieur, qui, dans ce cas, est dieu et alors il ne restera qu'un sentiment de dévouement, de tendresse, de crainte ou d'attente et plus rien de « religieux »).

***

Cette restriction faite, il y a deux raisons pour ne pas accepter la supposition de Delacroix : l'expérience et l'histoire nous montrent que tous les peuples, ont des danses de formes très définies. Or, il est incompréhensible que de cette « agitation motrice, suite de sentiments violents », il soit jamais sorti une forme nettement déterminée. Il fallait encore un facteur pour créer cette forme, et c'est justement ce facteur, qui, pour nous, est en question. D'autre part, on ne comprend pas comment les formes de cette agitation, lors même qu'elles auraient pu se constituer, auraient jamais reçu un sens — car il existe une danse expressive qui va jusqu'à répéter dans les détails, les sentiments qui sont exprimés par la musique. Donc, pour expliquer l'origine de l'art expressif, la supposition de Delacroix est insuffisante.

La danse est peut-être l'art le plus social. Il faut un débordement de sentiments qui provoque des mouvements inutiles : voilà ce que nous tirons de Delacroix. Mais pour que ces mouvements aient une forme définie, il faut que ce soient des mouvements connus, et si nous ne voulons pas chercher ces mouvements, en

reculant simplement le problème, dans d'autres danses, il faudra les chercher dans la vie pratique. Il faut que des mouvements pratiques de la vie quotidienne aient servi de formes à la « première » danse.

***

Une danse est créée quand des mouvements, qui ont servi à un but pratique, sont répétés identiquement quoiqu'ils n'aient plus de sens pratique. Prenons comme exemple une danse de vignerons ; le dernier jour des vendanges. Une série de travaux sont exécutés en commun, une gaîté commune accompagne ces travaux, ces mouvements, de sorte qu'ils deviennent comme l'expression, la réalisation de cette gaîté, de ces sentiments de joie, de contentement et d'espoir. Une fois que la liaison entre le sentiment et les mouvements fut très intime, il devint tout naturel de les continuer au delà de leur utilité pratique et de manier des seaux, des raisins imaginaires.

Il y a, en outre, la danse guerrière, la danse des chasseurs. D'abord simple exercice pratique, elle devint peu à peu l'expression des sentiments qu'éveille la chasse ou la guerre : de l'angoisse, du courage, de l'élan héroïque, etc. Alors, les mouvements sont expressifs, leur liaison avec le sentiment est un fait de la conscience immédiate, tandis que la signification pratique des mouvements disparaît de plus en plus de la conscience. Les soi-disant danses religieuses ou magiques deviennent des danses esthétiques, quand le but religieux disparaît de la conscience et que les mouvements ne servent plus à la prière ou à l'adoration, mais seulement à exprimer ce que, dans cette adoration ou dans cette prière, il y avait de sentiments

purement subjectifs : l'espoir, la crainte, l'admiration, l'angoisse, etc.

Ces remarques ne sont pas importantes en tant qu'elles expliquent la danse, par la simple raison que la danse n'est esthétique que dans une mesure assez relative. Nous avons voulu montrer seulement qu'une danse expressive *pouvait* naître, et c'est le problème que nous avons voulu développer dans ce premier chapitre.

VIII

Nous ne pourrons pas finir ce chapitre sans parler du rôle de la société dans la formation de l'image expressive, ou plutôt dans l'évolution d'un certain signe qui se détache de son but habituel. On est allé trop loin en voyant dans ce signe un fait sociologique. Il l'est en quelque sorte, mais il ne l'est pas absolument ni essentiellement.

Il est évident que le fait dont il s'agit, doit se produire individuellement, puisque c'est toujours l'individu, et non pas la société, qui sent et qui souffre. Mais pourtant le rôle de la société dans l'origine des arts n'est pas négligeable. Sans la société, il n'y aurait peut-être pas de répétition des formes. Les formes, par conséquent, s'imposeraient moins. Elles exerceraient beaucoup moins, sur les sentiments, cette attraction qui repose, en bonne part, sur l'habitude. Elles ne deviendraient pas l'expression des sentiments. Seulement des formes qui se répètent, s'imposent à l'esprit, c'est-à-dire sont susceptibles de se détacher de leur matière et de leur utilité. La répétition des formes, d'autre part, repose sur l'imitation, qui est facilitée par la vie en société.

Nous pourrons donc résumer le rôle de la société en disant qu'elle présente des formes qui se répètent et qui, par suite de leur répétition, peuvent s'imposer. Somme toute, on peut dire que la société ne crée pas, mais qu'elle offre des conditions favorables au passage des formes utilitaires à une signification esthétique.

***

Nous avons supposé que l'art était expressif, ou plutôt nous ne parlons que de l'art expressif. Plusieurs difficultés, considérées dans l'introduction, nous ont fait croire que l'expressivité directe des signes était insuffisante. Nous avons donc été amenés à croire que l'expressivité des signes reposait sur un processus historique.

Du moment qu'on postule un art expressif, et qu'on nie l'expressivité immanente aux signes, le problème se pose ainsi : comment les signes ont-ils acquis leur signification ? D'abord, nous avons expliqué la forme définie des signes par leur importance pratique primitive, importance qu'elles avaient alors qu'elles n'étaient pas encore des signes esthétiques. Sans son but pratique, il serait inexplicable que le signe ait pris une forme définie, parce que seulement la contrainte matérielle explique suffisamment la constitution d'une forme précise. Et puis, et ce problème est fondamental, seul cet ensemble est capable de donner une signification à ces formes. Les formes extérieures d'une institution se liaient intimement aux sentiments qui les accompagnaient. Cette liaison, par la force de l'habitude, devenait une réalité de la conscience immédiate. Nous n'avons pas voulu faire de l'histoire dans ce chapitre, il s'agissait seulement de montrer que cette

liaison entre des sentiments et des formes, d'abord utilitaires, a pu s'effectuer et comment elle y est parvenue.

Du moment que cette liaison est subjectivement sentie comme réelle, il est, pratiquement, indifférent de savoir comment elle s'est réalisée. Par conséquent, on ne déprécierait pas l'art comme réalité de la conscience immédiate, en démontrant les origines les plus mesquines de ses formes.

Dans le chapitre suivant, nous traiterons de l'essence des images esthétiques et de leur application dans l'acte de la perception.

La cause de l'origine de l'art, la cause de la différenciation, n'est donc pas le besoin de créer des formes susceptibles d'exprimer les sentiments, car ce besoin pouvait se trouver satisfait aussi par des formes utilitaires, scientifiques ou religieuses, qui ne les exprimaient qu'accessoirement. La cause de la différenciation était plutôt le besoin de maintenir ces formes utilitaires pour l'expression des sentiments, quand elles n'avaient plus d'utilité pratique.

CHAPITRE II

L'essence et le rôle de l'image traditionnelle dans la perception esthétiqne

1. Les images doivent être familières. Elles ont un sens précis.

2. Ces images se groupent et forment un système qui s'organise harmonieusement. La théorie des arts tâche de mettre en évidence le principe de ces systèmes. Elle sera, pour ce système, ce qu'est une grammaire par rapport à une langue.

3. Mais le complexe traditionnel n'est pas tout dans l'art. Il en est essentiellement la matière, c'est son vocabulaire. L'art vivant consiste dans le maniement de ce vocabulaire.

4. Le complexe doit être vivant dans la conscience d'une société. Pour que l'individu puisse acquérir la connaissance de ce complexe, il faut qu'en lui se répète, en quelque sorte, la différenciation. C'est-à-dire que le sens d'un art, pour l'individu, résulte de l'ensemble de la civilisation où il le trouve engagé.

5. Les mathématiques n'expliquent pas toute la musique, elles ne sont que les servantes de l'harmonie.

La gamme n'est que le cadre général des motifs, et ce sont eux qui font la force expressive de la musique.

La musique connaît l'expressivité directe, mais celle-ci suppose l'expressivité traditionnelle.

6. La nature est la camarade de l'homme. Il voit donc en elle l'objectivation de ses sentiments. D'autre part, la nature étant un système causal, entre facilement dans la perception esthétique.

Mais l'art n'est pas l'imitation de la nature. Pour imiter la nature, il faudrait d'abord la connaître.

Notre conception de la nature, est, au contraire, un produit de la littérature.

7. Le but de l'art n'est pas de donnnr une illusion de la réalité. L'illusion esthétique suppose la connaissance des complexes de deux arts, elle est une transposition, une traduction d'un art en un autre.

8. La science aussi repose sur les complexes. Pour être applicables, ces complexes doivent reproduire la qualité la plus caractéristique de la réalité : l'harmonie.

9. Le comique met en évidence le rôle du complexe dans la vie pratique. Il consiste dans l'emploi inadéquat d'un complexe accoutumé.

I

Ce qui, pour l'histoire du beau et pour la raison, n'est, comme le dit M. le Dantec, qu'une utilité passée ou dépassée, pour la conscience c'est une expression adéquate, une objectivation directe du sentiment humain.

L'art est une expression qui se sert des images traditionnelles, dans le même sens que l'expression orale se sert des mots, aussi traditionnels que les images.

On connaît la multiplicité presque infinie des sentiments et de leurs variations. Il faudra donc que les images, pour pouvoir se prêter à l'expression exacte, puissent suffire à des exigences nombreuses. Il vaut donc la peine de voir quelles sont leurs qualités essentielles et quel est leur rôle, dans la création et dans la perception esthétiques.

Bergson (1) dit que le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images. c'est probablement une qualité par excellence des poètes, des artistes, mais cela ne veut pas dire que ce ne soit pas une qualité de tous les esprits. Au contraire, nous croyons

---

Bergson, *Essai sur les données*, p. 11.

que c'est un besoin des sentiments eux-mêmes, de s'habiller d'images. Si cela n'était pas, l'art expressif, l'art dont nous parlons, n'aurait plus de sens. Sa valeur et son but sont justement de contenter ce besoin de réalisation, d'objectivation.

Mais l'image, pour n'être que l'image du sentiment, doit n'avoir plus aucun rapport avec la réalité objective ; par rapport à la conscience, elle doit être détachée de la continuité matérielle dans laquelle elle existe. C'est une exigence que peut remplir seulement une image à laquelle nous sommes déjà accoutumés. Par exemple, un peintre voudrait exprimer le sentiment de la fatalité à laquelle la vie des hommes est soumise. Il ne pourra pas le faire par la représentation d'un événement de la vie industrielle dont la technique nous frappe, excite notre curiosité, ou ne nous est pas immédiatement compréhensible. C'est ainsi que l'ouvrier dans une carrière, rendra mieux l'impression de de ce sentiment, que le chauffeur d'une locomotive électrique. De même, pour exprimer le sentiment du contentement dans le travail (nous sommes forcés de caractériser le sentiment par une situation objective, matérielle) on ne montrera pas la ménagère devant un réchaud à gaz, mais pelant des pommes de terre. Somme toute : l'image doit être familière, habituelle, ne pas évoquer un intérêt utilitaire, technique ou scientifique.

***

Si l'œuvre d'art est expressive grâce à des images habituelles, quelles sont alors les qualités propres de l'artiste ? Peut-être surtout d'avoir beaucoup de senti-

ments à exprimer ? (1) « Quand on dit que Beethoven a écrit de belles symphonies parce qu'il avait de grands sentiments, c'est comme si l'on disait que le Titien fut un grand peintre parce qu'il avait une belle maîtresse ». Certainement, qui n'a pas de sentiments n'a rien à exprimer, mais beaucoup ont des sentiments sans pouvoir les exprimer. Nous croyons donc que le propre de l'artiste c'est sa capacité de donner une forme à ses sentiments. Et cette capacité reposera en bonne partie sur l'exercice. Il faut que l'artiste se soit familiarisé avec les images de son art. (2) : « Le poète vit dans un monde de rythmes, le musicien et le sculpteur dans un monde de formes et de sons ». Voici le témoignage d'un artiste lui-même (3) : je ne vois que des images intérieures qui veulent se réaliser par les sons» . On sait, du reste, que dans Beethoven, non seulement les sentiments purs, mais encore la presque totalité de ses notions se réalisaient par des sons, de façon qu'il croyait pouvoir donner, par des motifs musicaux, une preuve de l'existence de dieu (9e symphonie), ou un tableau de la destinée de Napoléon (4e symphonie).

Ces images sont donc la langue de l'art (qui ne vaudra que pour une société donnée). Elles sont donc d'une importance extrême (4) : « L'originalité de l'artiste n'a ni le droit, ni le pouvoir de se faire jour qu'à travers ces types transmis... » Et tous les arts s'expriment par ces images, qui sont leurs moyens d'expression (5) : « La musique, la peinture, la sculpture, la

1. Lalo, *Esquisse*, p. 11.
2. Ibid., p. 196.
3. Combarieu, *La musique*, p. 97.
4. Tarde, *La logique sociale*, p. 408.
5. Brunschwig, *Introduction*, p. 90.

poésie disposent chacune des moyens qui lui sont propres... » L'artiste peut se croire gêné (1) par ces images, qui sont des conventions, mais sans ces conventions il serait incapable de s'exprimer.

***

Les romantiques ne se rendent pas assez compte que là-même où ils croient mépriser l'image traditionnelle du vers, ils ne font qu'en profiter. On connaît les effets merveilleux qu'ils ont tirés de l'enjambement. Ces effets seraient impossibles si l'image du vers traditionnel n'était pas assurée dans les consciences. Son emploi nous montre que ce n'était pas une « licence poétique », mais une application du vers fortement établi. La preuve en est qu'on ne l'employait pas là où il pouvait passer inaperçu, mais justement là où la fin du vers était nettement marquée par la rime (d'après Grammont). Si la fin du vers passait inaperçue, l'enjambement n'avait pas la force expressive qu'on voulait lui faire rendre. Il était donc essentiellement une *application* de l'image traditionnelle du vers, et non pas sa *négation*.

Pour la musique, il n'en va pas autrement. Le compositeur emploiera à volonté les demi-tons chromatiques. Ils ne vaudront qu'en tant qu'ils sont une déviation, une variation de la gamme. Et du moment que la gamme, multipliant les demi-tons, viendrait à disparaître de la conscience, ils deviendront inexpressifs.

---

1. Lalo, *Esquisse*, p.30.

II

Naturellement, ces images dans un art ne restent pas isolées, elles s'organisent presque mécaniquement grâce à la force d'association de l'inconscient (1). Toutes les images d'un art entrent dans un système, se groupent dans une unité inconsciente.

La conscience, alors, s'efforce de trouver les règles générales de ce groupement. Ainsi se forment les théories : on voit d'ici qelles poursuivent la recherche d'une réalité subjective. A moins qu'elles ne s'attribuent une portée trop vaste, leur but est très louable et très justifié : puisque ce système est forcément une unité, il faut bien qu'il y ait des règles générales pour le groupement de cette unité. Supposons, un instant, que la langue soit un art, la science, qui en cherche les règles, est la grammaire. Maintenant, les attaques de Croce, par exemple, contre la grammaire, sont tout à fait exagérées. Du moment que la grammaire ne veut pas donner les règles du langage en général, mais qu'elle s'efforce modestement de trouver l'organisation de telle ou telle langue ou patois, on ne voit pas ce qu'il y aurait là d'illégitime. Si d'après les lois de l'esprit humain il faut conclure que la force d'association et d'organisation de l'inconscient a organisé et unifié l'expression orale, il sera permis de chercher les principes de cette organisation. Pour l'art il n'en est pas autrement : du moment que les théoriciens ne veulent pas trouver, par abstraction, les lois éternelles de tous les arts, et qu'ils se contentent de trouver les règles d'un certain art déterminé, il ne font que for-

1. Séailles, *Essai sur le genie dans l'art*, p. x et 19.

muler clairement ce qui doit se trouver dans l'inconscient.

***

L'ensemble de ces images organisées d'un art, nous conviendrons de l'appeler le complexe esthétique. Nous avons des raisons suffisantes de donner une dénomination nouvelle à l'ensemble des images traditionnelles, mais il est intéressant quand même de passer en revue quelques dénominations qui ont été données par les philosophes à cette réalité subjective. Poincaré dit que (1) telle sensation est belle parce qu'elle occupe telle place dans la *trame de nos associations d'idées*. Lalo (2) parle de la *technique*, d'une *forme organisée*, de l'*ensemble des moyens d'action* et d'un *système organisé*. Il y a même des esthétiques, comme celle de Kant, qui voient le sens de l'art dans la juste application de ce complexe. Delbos (3) trouve que l'art « c'est encore ici l'esprit jouant dans *une sorte d'organisation à lui* ». Ces quelques citations peuvent montrer que l'idée d'un ensemble des moyens expressifs d'un art est très courante dans l'esthétique française, surtout, quoiqu'on n'en ait pas encore fait l'idée centrale d'un système.

Le complexe esthétique aura donc un caractère d'unité et d'harmonie. Peut-être même est-ce plutôt cette constitution harmonieuse des images dans l'esprit des individus qui a tant fait parler de « l'harmonie dans l'art », et beaucoup moins l'harmonie des œuvres exécutées. Brunschwicg (4) , du moins, insiste expres-

1. Poincaré, *La valeur de la science*, p. 289.
2. Lalo, *Esquisse*, p. 29, 185, 192-193.
3. Delbos, *L'art et la science*, p. 73.
4. Brunschwich, *Introduction*, p. 98.

sément sur l'harmonie du *système de représentations* que l'art imprime à la vie de l'esprit.

Unité et harmonie sont donc la qualité essentielle du complexe. Le complexe ne présente pas, cependant, le caractère d'un idéal, pas même d'un idéal dans la conception de Picardou. Il ne faut pas oublier que ce complexe n'est qu'un moyen pour percevoir. Il n'est qu'une langue, une mesure, un cadre, si l'on veut, et non pas un but fictif de la réalité objective.

III

Mais il est impossible que ce traditionnalisme soit tout dans l'art. L'introduction peut avoir montré que l'expression directe ne suffit pas pour exprimer tout ce que l'art est capable d'exprimer. L'expression directe était insuffisante. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille l'éliminer tout à fait du domaine de l'art.

Au contraire, qu'est-ce que serait l'art sans l'expression directe ? Une répétition et un alignement de signes traditionnels. Il n'aurait aucun avantage sur les mots qui désignent une chose et n'ont pas le moindre rapport avec elle.

La conscience immédiate, le sens commun se révolterait contre une telle conception de l'art. En entendant un morceau de musique, on n'a pas l'impression que la musique dénomme les sentiments de la même façon que la langue est capable de les dénommer par un mot. En regardant un bel édifice, nous n'avons pas non plus l'impression qu'on a juxtaposé ici une série de signes comme un document égyptien juxtaposerait une série d'hiéroglyphes. Dans les deux cas, on a, au

contraire, l'idée très nette que l'on a devant soi, comme une image réelle, une cause directe du sentiment que nous éprouvons.

***

En effet, il paraît que dans la perception des œuvres d'art, les signes traditionnels s'effacent de la conscience, à peine sont-ils esquissés ; tout comme les mots s'effacent devant le contenu d'un roman. Il ne sera pas nécessaire de rappeler que sans les mots, on ne comprendrait pas le roman, et, cependant, ce ne sont pas les mots qui comptent, mais le contenu. De même, dans l'art, on ne cherche pas les signes traditionnels, mais l'expression dont ils ne sont que les serviteurs, et pourtant, sans une éducation esthétique, c'est-à-dire sans la connaissance des signes, on ne sera pas à même de comprendre.

Ce qui est inconscient dans la connaissance esthétique, on n'en parle jamais. Ce qui, de tout temps, a paru essentiellement artistique, ce qui a valu à l'art les louanges qu'on sait, ce ne sont pas les signes traditionnels, mais c'est la partie directement expressive de l'art. C'est elle qui fait le charme spécifique de l'art.

En quoi consiste-t-elle ? Dans la savante *variation des signes traditionnels*, dans leur répétition et leur combinaison, en somme dans ce qui n'est plus le complexe esthétique, mais dans ce qui est le génie libre de l'artiste.

Ces variations sont senties directement et, plus encore, elles seules sont conscientes, et c'est pour cela que la théorie a négligé les formes traditionnelles, qui pourtant sont la condition « sine qua non » de l'art.

Voilà donc les deux faces de l'art : le côté, plutôt inconscient, matière de la création et de la perception esthétique, le complexe traditionnel de l'art, son vocabulaire, et, d'autre part, le côté actif, conscient et directement expressif de l'art. Le développement de l'art se comprendra, justement, par le rapport de ces deux éléments.

VI

Pour que le complexe soit efficace, il faut que son existence soit assurée dans le cerveau des individus d'une société. L'exemple de l'architecture grecque montre combien son existence peut être assurée : les constructions, mathématiquement exactes, impliquaient toute une série d'illusions d'optique (1). Pour prévenir ces illusions, il fallait aller jusqu'à tricher sur la construction dans le sens inverse. On voit donc que l'image de la construction, établie dans la conscience, a même fait dévier la construction utilitaire qu'elle a faussée. C'est de la même façon que nos architectes sont forcés de construire en béton armé, comme si c'était du granit : c'est que l'aspect des anciens édifices s'est si fortement imprimé dans les esprits, qu'il sert de mesure pour les constructions de l'avenir.

On peut se demander comment les images esthétiques peuvent se réaliser avec leur signification dans la conscience de l'individu. Il n'y a que l'éducation qui puisse nous apprendre la signification des formes. Il faut apprendre peu à peu le langage des arts comme on apprend une langue étrangère, ou plutôt comme on

1. Choisy, *Histoire de l'architecture*. II, p. 405.

apprend sa langue maternelle. Le complexe des arts ne nous est pas plus inné que celui de notre langue, il faut apprendre l'un et l'autre. Nous croyons que l'apprentissage de ces langues (esthétiques), est toujours en quelque sorte une répétition de l'origine de l'art, et par là essentiellement une différenciation.

Exemple : la musique, dans notre conscience, doit récevoir sa signification tout d'abord d'un tout, où elle entre comme élément. L'enfant voit passer un régiment, musique en tête. Il sait que c'est la force et la gloire de son pays qui passent, et la musique de marche, aussi bien que les soldats eux-mêmes, deviennent l'expression d'un robuste héroïsme. La première formation de notre complexe musical, cependant, se fait dans la famille. Qu'on se rappelle les chansons que notre mère nous a chantées : c'étaient les paroles qui donnaient un sens et un sentiment à la mélodie, et peut-être plus encore les traits d'un visage chéri, justement interprétés avant même les paroles.

Il faut se garder de négliger ces premières influences. Lors même que l'enfant est encore tout passivement réceptif, les voix qui résonnent autour de lui, les formes qu'il perçoit, s'incorporent tellement à sa conscience qu'elles paraissent presque innées. Nous pouvons en juger d'après des expériences qu'on a faites avec des animaux (1).

---

1. Le Dantec, *Science et conscience*, p. 181 (cité de Daines Barrington). Si l'on prend des linottes dans leur nid, immédiatement après leur naissance, et qu'on les mette avec des alouettes, elles apprennent le chant de ces oiseaux. Si cependant on attend trois semaines, les linottes, qui n'ont encore jamais poussé un cri, n'apprendront que le chant de leurs parents. Ce chant ne leur est donc pas inné, mais ils l'apprennent avant de pouvoir le reproduire.

Quand à l'architecture, on a déjà dit qu'une église par exemple, pour être une œuvre d'art, doit avoir perdu sa signification religieuse. Cela est juste en un certain sens, l'église n'est pas une œuvre d'art *en tant* qu'elle est un édifice religieux. Mais il n'est pas désirable même pour l'art, que la signification religieuse disparaisse complètement des consciences humaines. Si l'art est surtout un jeu savant et élégant avec des formes, la signification religieuse de l'église peut s'évanouir sans aucun inconvénient. Si cependant nous voulons maintenir le caractère expressif de l'art, l'église doit être tout d'abord la maison de Dieu, pour que ses formes deviennent l'expression de ce que l'émotion religieuse contient de purement humain, de sentiment pur, l'expression de nos aspirations et de notre repentir. On voit donc que l'apprentissage des formes esthétiques est très semblable à leur origine : dans les deux cas la forme esthétique doit s'expliquer, doit trouver son sens dans le tout dont elle fait partie.

Il nous reste à préciser le rôle du complexe par l'exemple de la musique et par la nature dans la perception esthétique. En choisissant ces deux exemples, nous croyons choisir les plus purs, les plus caractéristiques qui soient, et d'autre part l'objet le plus général de la perception esthétique.

V

Le complexe doit avoir un côté formel et un côté significatif. Le côté essentiellement formel de la musique paraît être la gamme. Il ne faut cependant pas exagérer l'importance de la gamme. D'abord elle n'est pas la seule forme possible de toute musique. Pour la

musique, il n'importe pas qu'elle ait telle ou telle forme, ce qui importe, c'est qu'il y ait une régularité quelconque.

Surtout notre gamme n'est pas simplement une réalité physico-mathématique. Probablement, l'importance des mathématiques et de l'acoustique, en musique, n'est pas plus grande que l'influence de la statique sur les formes de l'architecture. On peut croire que ce n'est que le cadre le plus général. En effet, dans le cadre de cette acoustique, le moyen-âge a réalisé toute une série de gammes, tandis que nous n'en avons que deux. On peut donc croire que notre gamme normale n'est qu'une des innombrables possibilités qu'on pourrait réaliser dans le cadre de la physique, spécialement de l'acoustique, comme il y a une infinité de formes possibles dans le cadre de la statique, pour l'architecture. Ne nous y méprenons donc pas : notre gamme, qui contient mi béçarre, n'a aucun avantage sur une gamme qui aurait mi dièse. Seulement, si l'on fait de l'harmonie la qualité essentielle de la musique, il n'y a plus qu'une gamme possible : la nôtre. Nous devons donc notre gamme à une préoccupation spéciale qui est l'harmonie, mais qui n'est pas essentielle à toute musique.

Cependant notre gamme a un avantage réel sur toutes les autres gammes possibles : elle existe. Elle existe dans la conscience de presque tous les peuples de culture indoeuropéenne. Qu'on vous chante une chanson qui contienne sol bémol au lieu de sol bécarre, sans connaître la mélodie, vous savez qu'on chante faux. En dehors de son aptitude à l'harmonie, qui est une possibilité musicale tout à fait spéciale, notre gamme a donc, sur toutes les autres gammes, ou

sur une musique qui n'en aurait pas du tout, le seul avantage d'exister.

D'autre part, la gamme n'est pas encore la forme réelle de la musique. C'est pour cela qu'elle n'est pas significative. Elle implique des consonnances et des dissonnances. Avec cela, on peut expliquer un sentiment d'harmonie et de contentement d'une part, et, d'autre part, un sentiment de mécontentement ou de désir. Mais ces sentiments qu'on peut exprimer ainsi restent sans couleur caractéristique, c'est plutôt un état de la volonté qu'un sentiment. Or, il ne paraît pas, et surtout ce n'est pas l'intention du compositeur, que les sentiments très nuancés que la musique nous fait éprouver, soient des réactions tout à fait personnelles sans aucune cause correspondante dans la musique. Nous concluons donc que les formes vraiment expressives de la musique, ce n'est pas la gamme, mais ce sont les motifs et les mélodies.

Les motifs tirent leur sens du tout où ils se trouvaient engagées pour une raison quelconque : soit les sons d'un carillon, soit dans un signal militaire, soit comme motifs d'une chanson qui leur a laissé sa signification affective.

***

Le compositeur, pour exprimer des sentiments, ne pourra donc pas composer les sons de la gamme dans ses symphonies : il devra composer des motifs musicaux qui ont déjà un sens, qui impliquent déjà un sentiment : tout comme les mots d'une langue impliquent une relation objective déterminée, les motifs expriment une réalité subjective définie. Nous pourrons donc dire que le compositeur, loin d'intercaler les

sons de la gamme, loin d'intercaler des consonnances entre des dissonnances, combinera et variera des thèmes et des motifs traditionnels.

Dans ces variations, il y aura alors la possibilité d'exprimer directement, c'est à dire psycho-physiologiquement non les passions, mais leur dynamisme, leur forte et leur piano, leur crescendo et leur diminuendo. l'allegro d'un sentiment et son maestoso.

Quant à la force expressive du dynamisme, il y a cependant plusieurs restrictions à faire : d'abord, comme nous avons déjà dit, il faut que le sentiment soit déjà donné par les motifs traditionnels, avant que le dynamisme, les répétitions, les transpositions, les élargissements, les rétroversions, etc., etc., puissent être mis en valeur, car il faut que ce soit le dynamisme, la répétition, etc. de quelque chose. D'ailleurs, il faut se garder de vouloir toujours prendre l'intensité relative du son pour l'intensité du sentiment : un piano peut, si le motif le veut, ou plutôt en s'associant avec lui, exprimer aussi bien une grande douleur qu'une plainte étouffée, ou qu'un grand dévouement complet — sentiments qui peuvent être aussi intenses que des passions débordantes. Finalement, un doute léger est permis vis-à-vis de l'expressivité directe des tempi parce que les peuples orientaux, par exemple (1), expriment la tristesse par le tempo que nous appelons l'allégro. Dans ce cas, la signification du rythme même serait quelque chose de traditionnel et non pas une correspondance naturelle.

***

1. Lalo, *Esquisse d'une esthétique*, p. 13.

En résumé, nous croyons que l'expressivité la plus univoque de la musique, repose sur la force expressive des motifs traditionnels, dont les variations et les répétitions complètent l'expression musicale. Il se peut très bien que ces moyens directs de l'expression musicale paraissent plus efficaces à la conscience, mais les motifs traditionnels données sont un contenu nécessaire, sans lequel tous les crescendo, les accelerando, etc... n'auraient pas de sens.

VI

Le problème que nous discutons peut encore se poser sous le forme de cette question bien classique, mais que nous envisageons sous notre angle propre : la nature est-elle belle par elle même ? Il y a la théorie de l'art pur qui trouve le beau le plus caractéristique dans l'art, et non pas dans la nature (1). Mais d'autre part il y a la conscience humaine, la conscience immédiate qui sent que la beauté de la nature est la beauté la plus puissante. Schopenhauer — et il n'est pas le seul — trouve que (2) « tout objet naturel est beau ». Pour nous, la nature est-elle susceptible de beauté ? Nous avons deux raisons de le croire. Après les avoir développées, nous pourrons faire comprendre en quel sens notre théorie nous permet d'attribuer une beauté à la nature.

Nous ne croyons pas, d'abord, que l'art soit par définition quelque chose de transcendant : il est bien plu-

---

1. Lalo, *Les sentiments*, p. 195.— Guyau, *L'art au point de vue social*, p. 15.— Bergson, *Essai sur les données*, p. 10.— Croce, *Brevario*, p. 51.

2. Schopenhauer, *Zur Metaphysik des Schönen*.

tôt quelque chose de très commun en ce qui concerne l'art qui répond à notre définition tout au moins. Il est familier à tous les hommes parce qu'il répond à un besoin profondément humain, qui est de réaliser, d'objectiver nos sentiments. De là, on peut conclure qu'il y a partout de l'art, qu'il n'y a rien dans les occupations de l'homme qui soit complètement indifférent aux besoins de son cœur. L'homme cherche toujours, à côté de l'utilité pratique des choses, une valeur affective qui corresponde à ses sentiments : c'est comme un postulat de la raison pratique que le monde doit avoir une signification affective à côté de sa finalité technique. (Peut-être que sans cette foi le monde n'aurait jamais eu aucun intérêt pour l'homme, de façon que sans elle la science ne serait encore pas née). Si donc ce besoin est toujours actif, toutes les choses seront toujours plus ou moins expressives vis-à-vis de notre cœur.

Voilà pourquoi l'art n'est pas né en une seule fois, les occasions qui l'ont fait naître sont tellement multiples, qu'il serait vain de vouloir lui chercher une origine unique. Dans chaque mode d'activité, l'homme finit par prendre les formes non plus seulement comme effets de l'utilité pratique mais en même temps comme expression des sentiments qui accompagnent son travail.

Nous croyons que l'art ne consiste pas tant dans une série de chefs-d'œuvre remarquables, en des œuvres individuelles, qu'en une façon de voir et de sentir qui est naturelle et spontanée chez chaque homme. Les créations géniales réalisent leur but si elles satisfont à ce besoin de l'homme.

De là vient peut-être que l'art est réceptif plutôt que créateur. Cette réceptivité esthétique consiste en une façon particulière de comprendre le monde, cette conception du monde s'étant formée peu à peu des impressions et images reçues.

C'est un besoin primitif chez l'homme de rapporter aux impressions déjà enregistrées dans le cerveau les images nouvelles qui se présentent à la conscience. Cette tendance est toujours en éveil et aucun phénomène n'échappe à son activité. La nature nous apparaîtra à travers les images préexistantes dans notre conscience, et qui viennent se plaquer sur elle.

Les occasions du reste n'ont pas manqué qui ont mis en contact la sensibilité de l'homme et la nature. Le pasteur qui mène ses troupeaux par des prés tantôt fleuris tantôt arides, le laboureur qui travaille une terre plus ou moins fertile, qui rentre des moissons plus ou moins riches, seront bien obligés de voir dans la nature des équivalents objectifs de leurs propres sentiments.

La nature joue donc un très grand rôle dans l'art par ce seul fait qu'elle est vivante dans l'âme du peuple, l'art officiel ne dût-il pas s'en inspirer du tout. Elle est peut-être la plus riche matière sur quoi puisse travailler l'art.

Mais rappelons ici que le rôle de la nature dans l'art ne dépasse pas les limites où nous l'avons enfermée. Elle n'est jamais qu'un objet de l'art, quoiqu'un des plus intéressants, à supposer que par art nous n'entendions pas seulement les œuvres créées, mais aussi toute la richesse des images expressives que contient chaque âme humaine.

Nous retiendrons donc ceci : la nature est objet du sentiment esthétique parce qu'elle se trouve en rapports presque permanents avec l'âme grâce à ce besoin constant chez l'homme de trouver autour de lui des équivalents de ce qui est en lui.

C'est notre première raison pour croire que la nature, elle aussi, peut être prise comme expression de nos sentiments. Et, deuxième raison, la nature s'y prête : en elle-même elle a déjà les marques du complexe esthétique, elle est un continuum causal, si l'on veut, le système le plus strictement organisé qu'il puisse y avoir. Si la nature se composait de parties séparées les unes des autres, nous n'aurions aucune raison de la croire susceptible d'entrer dans un système organisé. Mais la nature est en elle-même organisation stricte et fatale, il sera donc possible de la regarder sous un point de vue unique, donné par l'organisation du complexe subjectif.

On pourrait donc dire que, presque *a priori*, la nature est *susceptible* d'être considérée d'un point de vue esthétique. Dans la réalité la longue camaraderie entre l'homme et la nature a rendu réelle cette possibilité.

***

Pour la musique, notre préoccupation était de montrer que sa signification reposait surtout sur le sens des motifs traditionnels. De même il faudra démontrer que la nature n'est pas un objet esthétique en ce sens que l'art n'aurait qu'à l'imiter.

La théorie de l'imitation de la nature entraîne de grosses difficultés. Entend-on par nature tout ce qui est indépendant de nous, tout ce qui nous entoure ?

Serait-ce cette nature là seulement qui ferait une impression esthétique sur l'homme ? Non, dans la réalité, la conscience ne fait pas de différence entre la nature au sens absolu et la nature influencée par l'homme.

Un bois artificiel et dessiné par l'homme est moins grandiose peut-être, mais non pas moins beau que la forêt vierge. Les fleurs de serre ne sont pas moins belles que les fleurs des champs. Un champ de blé enfin présente un aspect assez magnifique pour trancher à lui seul cette question. En somme, la nature transformée par l'homme ne le cède en rien à la nature sauvage. Cela prouverait déjà que la nature ne joue pas un rôle privilégié comme modèle de l'art par exemple.

Une preuve encore plus frappante du même fait c'est que l'homme ne distingue pas la nature de ses propres créations. Ainsi les chemins nous semblent faire partie intégrante d'un paysage, les sentiers font partie de la forêt, une ferme fait corps avec la campagne.

Quant aux blés et aux avoines, ils nous paraissent de la pure nature, bien que nous les ayons semés. Bien souvent le solitaire qui veut se trouver face à face avec la nature, ignore que dans les forêts, les prés, au milieu des arbres fruitiers, il retrouve l'homme partout.

Ce qui donne surtout une valeur esthétique à la nature c'est donc moins sa nature propre que sa familiarité avec nous qui la rend presque identifiable à nos propres états d'âme. — Quant aux autres créations (utilitaires) humaines, elles prennent une valeur esthétique lorsquelles sont, elles-aussi, devenues familières. Cette familiarité étant tellement importante,

on comprendra que les blés, par exemple, acquièrent la même puissance d'émotion que quelques herbes sauvages et inconnues, et qu'une charrue ou un bateau puisse nous émouvoir à l'égal de la nature elle-même.

D'ailleurs, il est certain que la nature, telle que nous la connaissons, est bien différente de la nature objective, il n'est même pas certain que notre représentation lui soit semblable. Il serait donc vain de soutenir que l'art imite une chose dont il n'a qu'une connaissance aussi vague.

Voir la nature telle qu'elle est, ce serait posséder une science universelle, tandis qu'en général ceux qui aiment le plus la nature, ceux qui y trouvent le plus facilement l'expression et la consolation de leurs soucis ce sont ceux qui ont le moins de notions réelles. Mais du moment que la connaissance des rapports réels n'est pas une condition de la perception esthétique, cette perception n'est plus déterminée par la nature elle-même. En effet, chaque trait particulier de la nature peut être compris de la façon la plus diverse par les différents individus. Ce qui arrive aux différents individus, arrive aussi aux différentes époques des arts. Quel caractère différent présentent les descriptions des Alpes, avant et après Rousseau !

Avant Rousseau, des rochers terribles, toujours prêts à écraser les villages ; après lui, les Alpes dans leur majesté sublime, témoins de grandeur et d'éternité (1). C'est donc en grande partie Rousseau, ce sont en général nos grands poètes, nos grands peintres qui ont formé notre conception de la nature. Voilà, du moins, une façon d'expliquer des différences de

1. Danzat, *Le sentiment de la nature*, p. 113.

conception qui ne s'expliqueraient pas par l'objet lui-même : nous ne voyons pas la nature telle que la verrait un appareil photographique, nous la voyons à travers une conception qui s'est formée en nous, par suite de nos lectures et de la contemplation des œuvres d'art (1). Cette conception c'est justement ce que nous avons appelé le complexe esthétique.

***

Le corps humain est un des exemples les plus frappants de la diversité de ces conceptions. La transformation qu'a subie l'idée du corps féminin surtout, est tout à fait remarquable, on dirait même fondamentale, quand on suit son développement à travers quelques siècles. Cette transformation ne pouvait pas tenir à l'objet qui restait à peu près invariable. De là il résulte que l'objet naturel ne donne pas la loi de la perception mais qu'il est perçu d'après une conception qui est comme préétablie dans le sujet. On pourrait comparer par exemple l'idéal de jeunesse dans l'art et la littérature du moyen âge, avec la conception beaucoup plus robuste, plus sensuelle aussi, que se faisaient les artistes flamands du corps féminin (2).

On pourrait comparer aussi la conception des différents peuples, et on verrait que ce qui fait surtout la différence, ce n'est pas une transformation de l'objet, mais une différence dans la morale, dans les idées sociales et religieuses d'un peuple ou d'un pays.

***

1. Brunschwig *(Introduction)*, dit : « Le sentiment de la nature est un produit de la littérature ».

2. Voir Armand Daillot, *L'image de la femme*, p. 7 et suiv.

La nature est donc un objet de l'art. Cela ne tient pas à son essence surtout, que nous ne connaissons pas, mais à une certaine familiarité qu'elle entretient avec l'esprit humain.

D'ailleurs, elle est susceptible d'entrer dans un système esthétique, car elle est déjà elle-même un système unifié, un système causal.

Mais pour l'art, elle n'est pas un modèle, elle en est seulement l'objet : nous ne la connaissons pas adéquatement et seule cette connaissance permettrait de lui attribuer ce rôle de modèle.

En effet, on a pu soutenir avec vraisemblance la thèse diamétralement opposée : ce serait l'art qui nous ferait comprendre la nature et non pas l'inverse. D'ailleurs la musique, le plus pur des arts, comment imiterait-elle la nature ?

On a déjà proposé cette solution du problème : l'art n'imite pas la nature, seulement il crée conformément à certaines règles qu'elle lui dicte, il se conforme à ses lois. — Ce n'est pas encore la solution définitive, car les soi-disant lois de la nature ne sont en définitive que des opinions humaines, elles manifestent notre propre manière de considérer la nature.

La nature peut être une source extrêmement riche où puiser, elle alimentera notre besoin esthétique, mais elle n'est pas le modèle de l'art.

VII

D'après notre définition, le but de l'art ne peut pas être d'imiter la nature. L'artiste peut avoir l'intention d'imiter. Et en effet les meilleurs peintres sont, en gé-

néral, ceux qui imitent le plus consciencieusement. Mais il n'y a pas deux peintres qui choisissent le même sujet, ce qui veut dire que le choix qu'ils font n'est pas dirigé par la nature mais par une disposition personnelle donnée, par leur façon de voir, par leur complexe esthétique. Si, du reste, cela arrive assez rarement, deux artistes choisissent exactement le même sujet, ils ne l'imiteront pas de la même façon quoique tous les deux ne croient que reproduire ce qu'ils voient. C'est que, sans le vouloir, ils *voient* déjà la nature à travers leur complexe comme à travers des lunettes colorées. Et ces lunettes ne sont pas les mêmes pour tous les individus.

Ces différences, d'ailleurs assez petites chez les individus, sont très remarquables chez les différents peuples. Il ne faut pas seulement regarder notre peinture, par exemple, qui, assez souvent, paraît donner l'illusion de la réalité, il faudrait voir en outre des peintures très différentes comme la peinture chinoise, par exemple. Cette peinture, qui a encore le caractère d'une écriture, qui pratique la perspective cavalière, une perspective qui, en réalité, ne s'offre que très rarement, dira-t-on que ce n'est plus de la peinture, alors qu'elle possède une technique si raffinée ? Le Chinois, du reste, n'est pas enthousiasmé par notre perspective illusionniste, il trouve même qu'elle est fausse et que la sienne est juste. Cela revient à dire que nous ne dessinons pas comme nous voyons, mais que nous regardons, au contraire, la nature de la façon que nos peintres nous ont enseignée. La différence fondamentale entre ces deux arts, nous paraît provenir des origines respectives. L'origine de la peinture chinoise est à chercher probablement dans l'écriture, tandis

que la nôtre pourrait s'être différenciée de la sculpture et spécialement du bas-relief.

On voit donc, puisque deux façons de représenter si différentes prétendent donner l'illusion de la réalité, que cette illusion ne repose probablement pas sur les nécessités de la peinture, mais sur une habitude du spectateur de transposer le dessin dans la réalité, en laissant de côté tous les éléments qui ne concernent que la technique du dessin. Par la force de la coutume cette transposition s'effectue de plus en plus facilement, de sorte qu'on perd la conscience de tout effort et qu'on finit par croire que notre peinture représente les choses telles qu'elles sont.

Cette illusion n'est donc qu'un résultat de la familiarité qui nous lie à un certain art, aussi n'existe-t-elle que pour une société donnée. L'exemple de la sculpture nous montre cependant que l'illusion n'est pas même voulue. Les Grecs, après avoir passé du travail du bois à la taille de la pierre (1), ont cessé assez vite de peindre leurs statues, ce qui n'est pas conforme au but d'une imitation complète.

***

Il faudra donc revenir de cette conception de l'imitation, conçue comme contrefaçon, pour accepter une définition plus rationnelle. Nous nous en tiendrons à celle de M. Le Dantec. L'imitation, pour lui (2), est la traduction d'un phénomène en quelque chose d'équivalent. C'est dans ce sens qu'Isidora Duncan, par ses mouvements, traduisait les sons de l'orchestre, quoi-

1. Picard, *La sculpture antique*, p. 242.
2. Le Dantec, *Science et conscience*, p. 178-179.

qu'il n'y ait pas de ressemblance entre des sons et des mouvements. Il n'y a pas de ressemblance, mais il y a équivalence, il y a, en un certain sens, accord.

Ayant posé la possibilité d'un art expressif, nous ne pouvons pas en rester là. Pour nous, un accord ou une équivalence entre deux signes différents, signifie l'expression de sentiments identiques. On pourra donc imiter une expression par une autre, on pourra la remplacer par son équivalence.

Le sentiment, avec ses nuances, est lié intimement aux modulations et aux motifs de la musique. Il pourra cependant se lier aussi intimement à certains mouvements. « Mais cet accord peut être tout à fait subjectif et ne pas se manifester pour un observateur étranger » (1). On voit que cet accord n'a pas besoin d'être dès le commencement un phénomène sociologique, il peut être réel pour une conscience seulement ; si cependant l'artiste arrive à organiser ces mouvements et à constituer une liaison stéréotype entre certains éléments moteurs et une signification déterminée, cette nouvelle expression sera communicable.

La possibilité même d'une traduction est une preuve qu'il y a un art expressif, car ce qu'on traduit ce ne sont pas au fond les formes, mais c'est leur contenu affectif. Traduire, dit Poincaré, c'est répéter ce qu'il y a de commun dans deux expressions. Ce qu'il y a de commun entre deux expressions esthétiques ne sauraient être que le sentiment. L'expression esthétique est donc, en partie, une variation de notre complexe, parce qu'autrement elle ne serait pas comprise.

---

1. Le Dantec, *Science et conscience*, p. 179.

D'autre part, puisque nos sentiments sont presque toujours habillés d'images, l'art n'est pas seulement la réalisation de nos sentiments, mais aussi leur transposition, leur traduction dans d'autres images.

VIII

Il est ici nécessaire, d'ailleurs, de noter que les complexes ne sont pas quelque chose de caractéristique seulement pour l'esthétique. Il faut se rappeler que toutes les parties de l'esprit humain, « sous l'action organisatrice de l'inconscient » se groupent dans des systèmes organisés, dans des complexes.

Ainsi les sciences ne se composent pas d'un nombre infini de faits, de notions juxtaposées. Ce qui fait l'intérêt de la science ce ne sont pas tant ces détails que leur mise « en système », en complexe. Le progrès de la science consiste, en bonne partie, dans l'assimilation toujours plus complète des notions spéciales à un système général qui embrasserait tout notre savoir.

***

Pour l'art, le rôle du complexe est seulement subjectif. Il est un moyen d'exprimer des sentiments humains et de comprendre cette expression. Quoiqu'il soit un ensemble d'images sensibles il ne vise à aucune portée sur une réalité objective, indépendante de l'homme. Le but de la science est autre que celui de l'art. La science veut avoir une portée sur la réalité objective, elle vise à une correspondance avec la réalité. Le complexe, dans la science, doit donc être conforme, en quelque sorte, à la réalité objective. Postuler une concordance complète cependant, per-

sonne ne l'oserait, ce serait soutenir la valeur absolue de la science ; mais il y a un postulat, dont on ne peut sa passer : le complexe a ici pour marque essentielle, comme dans l'art, l'unification et l'harmonie. Pour que le complexe scientifique soit justifié il faut donc postuler au moins l'harmonie du monde objectif. Sans cette supposition la science est impossible parce qu'il ne serait pas licite de mettre en système des faits qui n'ont que faire les uns avec les autres. Sans cette harmonie, la science n'aurait aucun droit d'expliquer un phénomène par un autre. Il ne serait pas permis, par exemple, d'expliquer la lumière par des ondulations, il n'y aurait pas « d'attraction » ni de répulsion ni d'affinité physique, etc. En somme, si l'on n'objective pas l'harmonie du complexe, la connaissance est impossible. Le postulat de l'harmonie, qu'elle soit une foi ou une réalité, nous permet seul de franchir les bornes du moi (1).

IX

Il y a d'ailleurs un fait tout spécial qui montre combien le rôle psychologique du complexe est important dans la vie de l'esprit : c'est le comique. De temps en temps il nous rappelle que nous ne pensons pas dans les choses, mais dans la conception que nous avons coutume de nous en faire. Dans la pensée humaine il y a quelque chose qui n'est pas fonction vivante. Il faut que la pensée ait comme une matière sur laquelle

1. Quant à ce postulat de l'harmonie, à cette extension de l'ordre subjectif à un ordre objectif, voir surtout Lachelier, *Le fondement de l'induction*, p. 80 et 81. En outre, Ricardou, *De l'idéal*, p. 11, 39, et avant tout p. 62. « La foi en l'ordre nous donne le droit de dépasser les faits ».

elle puisse agir. Cette matière ce sont des conceptions toutes faites, ce sont des complexes de la vie pratique, scientifique, etc. Or, il peut arriver des cas plus ou moins frappants qui nous rappellent que nos pensées, au lieu d'être en contact avec une nouvelle réalité, ont opéré sur des complexes tout faits. L'exemple le plus simple est peut être que la terminologie d'une branche spéciale est parfois employée pour une autre branche ou même pour la vie affective. Nous n'allons pas expliquer plus loin cette conception du comique : nous avons adopté à peu près la conception de Bergson. Seulement d'après nous le comique a une tout autre signification.

Nous accordons une importance très différente à ce phénomène. Pour Bergson le comique n'est pas partie intégrante de l'esprit humain, il en est seulement une particularité. Il repose sur une certaine raideur de notre esrpit.. Et, d'après Bergson, la raideur n'est pas naturelle à la conscience qui est toute liberté et agilité.

D'ailleurs cette raideur ne paraît pas être telle que le veut Bergson. Il y voit une certaine mécanisation des fonctions de l'esprit. Il énumère des procédés comme la rétroversion, l'interférence et la répétition. Or on peut voir appliquées à tort ici par Bergson, des images du monde physique au monde spirituel. Nous ne retiendrons pas cette sorte de raideur. Il en est une autre, cela est certain.

Nous ne croyons pas à l'intuition directe des choses comme moyen de connaissance. Il n'y a pas adaptation immédiate et d'une exactitude mathématique des objets extérieurs, mais plutôt une assimilation des réalités nouvelles aux images préexistantes dans notre

âme. Ce progrès consiste essentiellement dans une assimilation continue, c'est-à-dire que toutes les connaissances ne valent que par rapport aux images qui ont été à la base de leur formation.

Toute nouvelle connaissance est un produit des connaissances antérieures qui ont servi à la former. Les connaissances préexistantes forment entre elles un système, un complexe scientifique ou pratique, et nos idées se situent toutes par rapport à ce système. C'est le seul mode de connaissance possible si l'on n'admet pas la prise en possession directe et immédiate des choses par l'esprit, au moyen de l'intuition.

Dès lors le comique n'est plus un fait isolé, anormal, il est au contraire naturel à l'esprit humain. Il y aura production de comique chaque fois que nous apercevrons que nos conclusions ne valent que pour notre système personnel. Deux interlocuteurs peuvent tous deux conclure de façon exacte quant à soi qui sont en contradiction l'un avec l'autre.

Les complexes diffèrent surtout selon les différents peuples; ils sont à peu près semblables chez tous les individus d'un même peuple. C'est pourquoi nous comprenons si mal l'art des peuples très différents de nous. Et cette incompréhension s'accompagne souvent d'une impression de supériorité un peu ironique, notre complexe nous paraissant facilement le seul vrai, le seul juste.

Dans ces conditions, pour comprendre il ne suffirait pas seulement de suivre une idée, mais d'être à même de s'approprier un complexe étranger. (C'est ainsi que nous appelons chinoiseries des choses bizarres et ridicules.)

D'ailleurs il peut aussi y avoir production de comique entre individus d'un même peuple, s'ils suivent chacun un complexe différent. Cette impression est souvent donnée par les enfants, ils font des syllogismes justes, mais ils les construisent sur un fond de complexes insuffisamment évolués si on le compare à ceux des adultes. Cela donnera à la personne adulte un sentiment immédiat de supériorité.

Des adultes aussi, et plus souvent encore des vieillards donnent une impression comique. Ils ont quelquefois des complexes particuliers qui diffèrent de celui qui est généralement admis. La cause en est à un certain égoïsme qui retranche l'individu de la société où il vit. Dans ce cas l'effet comique est lié dans l'esprit de l'individu normal à un sentiment de joie maligne et de revanche.

***

Ce n'est pas dans le domaine esthétique seulement que nous organisons nos pensées en complexes, il en est de même dans tous les ordres d'idées. C'est le but seulement, non pas le fonctionnement qui distingue l'art de nos autres activités intellectuelles.

C'est surtout l'étude du comique qui met en relief le rôle du complexe dans notre organisation intellectuelle, et cela rend plus probable encore notre conception du beau, et la base du complexe esthétique que nous lui avons donnée. Lui seul rend possible un art expressif, très difficile à établir et à prouver sans cela. (Remarquons ici que nous n'avons pas voulu nier toute expression directe, mais nous croyons que cette expression directe ne prend toute sa force que lors-

qu'elle vient se greffer sur les moyens expressifs fournis par le complexe traditionnel.)

En finissant ce chapitre nous constaterons qu'il est possible d'expliquer l'art expressif par l'existence du complexe esthétique qui fournit une matière aux différents procédés d'une expression directe, tandis que sans lui il y aurait des difficultés peut-être insurmontables à vouloir démontrer sa possibilité.

CHAPITRE III

Le développement du complexe esthétique

1. Les complexes doivent être relativement stables. En vertu de leur stabilité, ils se sont détachés de la technique, qui se perfectionne sans cesse. Mais le complexe, aussi, évolue. Quelles sont les lois de son évolution ?

2. Il est nécessaire que des formes nouvelles naissent de temps en temps. Elles seront adaptées aux nouvelles exigences de la technique. Il ne faut pas que l'art devienne un contresens pratique.

3. La cause active de l'évolution du complexe, c'est l'influence qu'exercent les œuvres nouvellement créées sur le contenu de la conscience.

4. Au contact du génie, le complexe s'unifie et s'oriente d'une façon différente. Il est intégré dans une conscience active qui lui imprimera inconsciemment sa marque et sa puissance originale.

5. D'ailleurs, pour que les formes d'un art se développent, il faut qu'il se soit d'abord différencié de la technique, de la science et de la religion.

6. Grâce à des loisirs plus nombreux, la classe sociale supérieure pourra s'intéresser davantage à l'art. Les formes de son art seront plus raffinées. La subtilité raffinée devient le but de l'art. Cela fait perdre à l'art son sens, qui est d'exprimer des sentiments.

7. Les conséquences de ce développement sont socialement fâcheuses. L'art se développe au détriment des classes pauvres.

8. Un complexe est d'autant plus stable qu'il est intégré dans un groupe plus nombreux. Les complexes raffinés de la classe supérieure devront, de temps en temps, se retremper dans les complexes populaires : ce sera pour eux comme un retour à la nature.

9. En général, le développement de l'art est une évolution continue et ininterrompue.

10. On n'emprunte jàmais que les formes très proches, susceptibles d'être conçues comme variation du complexe initial. D'ailleurs, elles perdent leur signification originale.

11. L'art du passé ne sera pas compris exactement, parce que nous rapportons toutes ses formes à notre système habituel, incapables que nous sommes de nous replacer dans les temps passés.

12. Ce n'est pas la société qui crée l'art, elle le conserve seulement. Il ne se développe pas en elle, elle a, au contraire, tendance à le stabiliser.

I

Pour que l'expression soit comprise à travers le complexe, il lui faut une immutabilité relative : cela n'aurait aucun sens d'écrire un livre dans une langue qui, demain, ne serait plus comprise. De même l'art ne pourrait jouer le rôle important qu'effectivement il joue, si ses moyens d'expression étaient à ce point éphémères qu'ils aient changé avant que l'œuvre d'art puisse pratiquement être connue. Croire à l'expressivité réelle de l'art, c'est croire, pratiquement, à une stabilité tout au moins relative de ses complexes.

(Il serait intéressant d'ailleurs de vérifier l'influence qu'exercent les matières premières qu'emploie un art sur la durée de ses complexes. Probablement ces recherches nous démontreraient un fait qui est d'une grande importance sur l'histoire d'un art, à savoir que les matières les plus durables, comme la pierre, ne font persister que les formes, mais non pas leur signification : nous construisons toujours des églises en style gothique, mais nous ne sommes pas sûrs du tout que ces formes aient pour nous encore la même signification que pour les hommes du moyen âge).

***

Mais quoique peut-être, il serait l'intérêt de l'art et des hommes que les complexes fussent stables, le fait est néanmoins que les formes se développent, et qu'elles changent de signification.

Nous avons vu qu'à l'origine le complexe appartenait à un ensemble utilitaire ou scientifique et qu'il s'en est détaché parce que l'utilité transforme et adapte continuellement les formes de ses créations, tandis que le sentiment reste fixé sur une certaine forme sans plus se soucier de sa justification pratique. Mais le complexe, pour ne pas se développer dans un sens utilitaire, ne s'en développe pas moins, et c'est sur les facteurs et les conséquences de ce développement hors des influences utilitaires, que nous allons écrire quelques lignes qui puissent soutenir notre conception du beau.

II

Assurément il y a une certaine nécessité pratique à ce que les formes se développent, et c'est d'abord une raison d'ordre psychologique. Nous savons que les mots perdent progressivement leur force expressive, ils s'usent, c'est-à-dire que leur signification perd son intensité. Pour les formes d'un art il n'en est pas autrement : un complexe immuable n'aurait donc pas de raison d'être, il ne réaliserait pas ce qui est son but : il ne serait plus expressif. Voilà une réflexion préliminaire sur la nécessité du développement des formes.

***

Mais il y a une nécessité d'un tout autre ordre et qui est de beaucoup la plus importante. Quoique, pour la conscience esthétique, la séparation entre les

formes esthétiques et le système pratique où ces formes se sont constituées, soit complète dans un certain sens elles feront quand même toujours partie intégrante de la vie générale de l'homme. Pour la réalisation des œuvres d'art, l'artiste aura toujours besoin d'une technique mécanique, et c'est la vie utilitaire qui la lui fournit. Il lui sera impossible de dessiner avec un pinceau comme si c'était un crayon, ou tout au moins il serait déraisonnable de vouloir le faire : mais c'est cette même irrationnalité qui est à l'origine même de l'art. Et pourtant la technique demande impérieusement qu'on subvienne à cette irrationnalité. Il faut que d'une nouvelle technique il se détache une nouvelle conception des formes, que la nouvelle technique crée un nouvel ensemble de formes, un nouveau complexe. En résumé, il faut que l'art ne naisse pas une seule fois, mais il faut que cette naissance se répète quand les conditions techniques le demandent.

En effet, il n'est pas possible qu'on continue à construire en béton armé comme si l'on construisait en granit ou en chaux. Il est contraire au bon sens de marteler le ciment pour donner l'illusion du granit. La revanche de la technique nouvelle sur les formes traditionnelles doit enfin venir. Elle viendra lorsqu'on aura senti que ces formes mornes et nues dans leur austérité ont quelque chose de puissant et de magnifique, qu'il y a là-dedans toute l'intransigeance de l'esprit humain, que ces formes sont la gloire de l'homme libre et actif qui ne veut plus paraître, mais être. Alors les formes du béton armé auront la force nécessaire pour s'imposer, parce qu'elles aussi seront devenues significatives. Alors un nouveau complexe

esthétique sera né. Lui aussi s'imposera encore longtemps, lors même qu'il n'aura plus d'utilité.

Ce même renouvellement du complexe apparaît aussi dans la vision de la nature. La conception du XIX^e siècle n'est pas une évolution de celle du XVIII^e, c'est la création d'une nouvelle philosophie, d'une nouvelle conception de la vie. La conception esthétique de la nature a donc été régénérée par la philosophie, comme le complexe de l'architecture doit sortir nouveau-né d'une nouvelle technique.

***

Il n'en est pas autrement de la façon de considérer le corps humain : telle tribu sauvage, se basant sur ses conceptions religieuses probablement, finit par trouver beau qu'on s'ébrèche les dents, qu'on se déforme le crâne, etc... Ne serait-il pas possible, que d'une nouvelle conception philosophique, religieuse ou hygiénique, il sorte une nouvelle conception de la beauté du corps humain ? Un idéal qui bouleverserait complètement l'ancien complexe en mettant à sa place une conception moins favorable à ces sortes de transformations excentriques ?

Somme toute, nous croyons que l'art n'est pas né une fois pour toutes, mais qu'il renaît toujours : les nouvelles techniques s'émancipent nécessairement des formes traditionnelles et créent de nouvelles formes plus adaptées à leurs besoins. Ces formes, à leur tour, sont susceptibles d'accaparer le sentiment humain, elles aussi deviennent expressives, elles seront des formes esthétiques. Nous croyons même que des nouvelles possibilités techniques il peut sortir des arts inconnus encore. Le cinéma, par exemple, est un art très récent, qui suppose un développement très avancé de notre optique.

III

Mais il n'y a pas seulement substitution des complexes, il y a surtout aussi un développement des complexes, une transformation progressive ou une évolution. Cette évolution doit tenir à l'essence même de l'art et au fonctionnement de ses complexes.

Croce croit que la langue est expressive et que, par là, elle est un fait esthétique. Nous n'acceptons pas cette conclusion, cependant nous croyons pouvoir l'adopter pour un instant, afin d'expliquer par le développement de la langue, celui du complexe esthétique. Voici le principe énoncé par Hermann Paul (1) : La cause réelle du changement de l'usage, ce n'est pas autre chose que l'activité linguistique ordinaire. Nous adoptons aussi ce principe pour l'art, et il s'exprimera alors ainsi : La cause réelle du changement des complexes, c'est l'activité esthétique.

***

Il s'agit maintenant de trouver la raison psychologique de cette transformation. Croce (2) définit ainsi cette évolution : « Les expressions déjà produites doivent devenir des impressions pour donner lieu à d'autres expressions ». Cela veut dire, dans note langue que les expressions, après être éprouvées, s'ajoutent, en quelque sorte, au complexe de l'individu qui les éprouve. Mais ce n'est pas une simple addition. « Nel fatto estetico l'espressione non si aggiunge al fatto delle impressioni (au complexe préexistant dans l'individu) ma queste vengono da essa elaborate

1. Herrmann Paul, *Prinzipien*, p. 29.
2. Croce, *Estiteca*, p. 19 et 170.

e formate ». On voit donc que le complexe ne reste pas immuable, il est transformé par les nouvelles expressions qu'il a rendues possibles.

Nous avons déjà remarqué que dans l'art il fallait distinguer deux choses : la matière de l'art, son vocabulaire si l'on veut, qui est essentiellement passif et que nous avons appelé le complexe esthétique, condition *sine qua non* de tout eexpression, et en outre l'activité esthétique consciente qui consiste dans une variation de ce complexe. Les nouvelles créations sont comprises comme variations du complexe déjà connu, ou comme combinaisons des parties de ce complexe : elles doivent leur contenu affectif à leur rapport à ce complexe ; leur expression est une variation ou une nuance du sentiment exprimé par le complexe. Mais encore ici se répète le même fait que nous avons trouvé à l'origine de l'art : le sentiment se lie de plus en plus intimement à cette variation, de sorte que finalement cette liaison devient stéréotype, alors cette variation n'est plus sentie comme telle, elle est devenue le signe direct de ce sentiment. Il va sans dire, du reste, qu'au fur et à mesure que les variations des formes du complexe deviennent des signes directs, les anciennes formes vont s'effacer peu à peu de la conscience. Alors le complexe aura subi une transformation réelle. — Voilà une autre façon d'expliquer l'évolution du complexe. Cette explication aussi repose sur l'influence de la pratique sur les formes employées. Par conséquent, cette évolution sera d'autant plus vive que l'activité esthétique d'un peuple est plus intense.

De ce qui est variation, la coutume fait peu à peu une partie du complexe relativement stable. Ce n'est plus le complexe qui donne une signification à ces va-

riations, mais c'est l'usage de les associer toujours à un même sentiment.

***

Selon qu'un art est pratiqué plus ou moins intensivement, cette transformation progresse plus ou moins vite. En tout cas, on voit ici qu'il ne saurait y avoir de limites strictes entre ce qui est complexe et ce qui est variation. Pour l'expérience personnelle il doit y avoir aussi d'assez grandes différences entre les individus : la forme qui, pour l'un est comprise comme variation, pour l'autre s'est déjà associée stéréotypiquement à un sentiment défini, elle est déjà devenue partie du complexe, partie sur laquelle peuvent se broder de nouvelles variations, de nouvelles fantaisies.

IV

C'est le génie qui joue le rôle le plus actif dans la transformation du complexe. Et pour apprécier exactement ce rôle, il nous faut hasarder une définition du génie.

Dire, comme on l'a fait souvent, que l'homme de génie possède toutes les qualités humaines à un degré supérieur, n'explique rien. En effet cela ne donne pas le rapport entre les formes traditionnelles et la pensée vivante, et c'est cela surtout qu'il importe de savoir.

Essayons donc de découvrir les éléments constitutifs du génie et voyons quelles qualités propres caractérisent le génie.

Certains philosophes, par exemple Emerson, voient dans le génie l'idéal humain, l'échantillon d'humanité supérieure tel qu'ils l'entendent. A cet effet, ils lui

attribuent toutes sortes de qualités extraordinaires qui en font un être impossible, une chimère.

Ainsi, ce fut longtemps une tradition de voir dans l'universalité le signe du génie. C'était l'idéal de la Renaissance par exemple. On n'oserait plus maintenant soutenir ce point de vue. En effet, on ne pourrait plus avoir une connaissance générale de toute la science.

Ce critère d'ailleurs était tout relatif, parce que cette universalité, ce n'était pas la connaissance de l'univers réel, mais seulement du savoir conquis à une certaine époque. Et il y avait réellement des époques dont le savoir était assez restreint pour être embrassé par un cerveau. Un bachelier de nos jours a à peu près la science d'un homme du XVIII^e^ siècle. Au XVIII^e^ siècle il était donc encore possible d'avoir une connaissance soi-disant universelle, « encyclopédique ».

Aujourd'hui, la nécessité d'appliquer son esprit à une partie restreinte de la science, a amené la réhabilitation du spécialiste, autrefois méprisé. Chacun préfère des connaissances modestes aux brillantes erreurs sans quoi n'allait pas toujours une étude trop vaste.

Il faut étudier de près les génies indiscutables. On s'aperçoit vite qu'au fond, aucun n'est universel. Celui qui se montre dans une certaine branche, puissant et original, sera très faible par ailleurs. Souvent, d'ailleurs, l'éclat attaché à un nom fait juger avec indulgence des créations médiocres. On va même dans cet ordre d'idées, jusqu'à pardonner des fautes évidentes. Gœthe, par exemple, poète de génie, avait évidemment tort de vouloir attaquer Newton sur le propre terrain de celui-ci en refutant sa théorie de la dispersion. Il a d'ailleurs usé, dans cette controverse, de si peu de

noblesse qu'il fait l'impression d'un mortel très ordinaire qui, sur ce terrain-là, n'a plus rien d'un génie.

En résumé, si le génie ne consiste pas à inventer des absurdités inédites, mais à créer l'œuvre qui, à un point donné de l'histoire, constitue un progrès réel, il ne faut pas parler d'universalité.

Ceci nous amène au côté positif du génie. L'homme de génie n'a pas besoin de tout connaître. Il faut seulement qu'il ait une connaissance nette, précise et détaillée d'une certaine matière. D'ailleurs cette science en profondeur a cet avantage sur le savoir en étendue, qu'elle permet de connaître sinon tout, du moins l'ensemble des choses. En effet tout est dans tout et chaque science particulière se replace naturellement dans le tout, dans l'harmonie universelle.

Il arrive qu'un enfant tire des conclusions surprenantes des phénomènes qu'il observe autour de lui. Mais cette ingéniosité de l'enfant est toute négative. Elle repose sur une ignorance, sur un retard. L'enfant ne sait pas tout ce que savent les adultes. L'enfant qui possède encore peu d'associations dans sa tête, procèdera souvent par analogie (et l'analogie n'a rien en elle-même d'ingénieux). Le petit, par exemple, qui va pour la première fois à l'église, racontera que le prêtre a cherché quelque chose dans « son buffet ». Nous trouvons cela comique, et pourtant le processus est le même que celui du savant qui trouva l'attraction universelle en voyant tomber une pomme, assimilant la pesanteur à une force sympathique qui attirerait à elle tous les corps. Voici encore une conclusion analogique, mais qui se distingue de la conclusion de l'enfant, par le savoir détaillé sur lequel elle repose. Cet exemple prouve qu'il n'y a pas de génie effectif, sans un savoir

sérieux. Nous pouvons trouver là un moyen sûr de faire du nouveau, du rare et du comique : il suffit d'oublier une série de connaissances et de chercher des conclusions. Mais ce n'est pas là un moyen d'avoir du génie : le génie *continue* le savoir, il ne le remplace pas.

Ce n'est pourtant pas la science parfaite d'un point particulier qui constitue tout le génie. Mais il faut remarquer que c'est bien quelque chose déjà. Malheureusement, c'est une tendance pleine d'ironie de notre époque de mépriser le savoir. Sans doute le discrédit vient-il des gens qui n'ont pas su assimiler une telle matière. Il en est d'autres qui ont su, non seulement assimiler, mais bien digérer une riche matière, c'est qu'ils avaient la curiosité, l'appétit scientifique.

Il faut distinguer le commun des hommes qui ne cherchent à savoir que ce qui peut servir à la conduite de leur vie pratique et ceux qui ont une véritable soif de connaissance, un amour vivant des choses. Ne va-t-on pas, dans cette voie, presque à l'abdication de sa personnalité et de sa volonté individuelle, jusqu'à l'oubli complet du moi ? Cela est possible, et cela cadrerait exactement avec la théorie du génie énoncée par Schopenhauer. Mais en tout cas, nous pouvons déjà voir là un trait et un indice des natures de génie. Cette compréhension vivante et profonde des choses est déjà géniale.

D'autre part, beaucoup d'hommes bien doués, à l'esprit vif et juste, donnent souvent une impression comique, parce qu'ils n'ont pas su franchir les bornes de leur égoïsme et oublier leur volonté individuelle, pour entrer en rapport immédiat avec les choses.

Enfin, en quoi consiste l'originalité bien comprise ? Chez l'homme de génie le processus des idées ne dif-

fère pas de celui de l'enfant ou de l'homme moyen. On peut affirmer que bien souvent la conclusion neuve qu'il tire est fondée sur l'analogie. Et il faut noter ici un fait curieux : souvent l'ingéniosité dans l'invention des enfants et des gens du peuple est supérieure à celle des savants.

Nous avons vu que cette originalité est due précisément à leur ignorance. Quant au savant, il faut remarquer que bien souvent il manque presque totalement d'originalité dans le cadre même de ses connaissances. C'est sans doute qu'il a mal assimilé sa science, qu'il ne la possède pas vraiment, ne l'a pas solidement en main, mais qu'elle est comme un outil trop lourd pour ses forces. C'est la mémoire qui fait défaut ou bien une certaine puissance intellectuelle. L'homme qui a véritablement du génie est maître des ses connaissances, sa science lui est familière et amie. C'est cette familiarité avec ses connaissances qui lui permet de les ordonner et subordonner les unes aux autres dans l'esprit, les comparant aussi aux éléments subjectifs de la conscience. Plus exactement, ce travail se fait spontanément, l'inférieur se subordonne au supérieur, le semblable s'assimile au semblable et c'est justement ce qui produit l'induction.

Et cela nous amène à expliquer le rôle de l'imagination créatrice dans le génie. Cette imagination aussi paraît plus vive chez l'enfant que chez le savant. Le travail de l'imagination, somme toute, consiste à créer un rapport entre une idée et une autre. C'est la substitutioà d'une image familière à une image moins familière. Mais pour qu'une image se substitue à une autre, il faut que les deux aient été intimement liées dans son esprit, et pour créer cette association nou-

velle il faut d'abord qu'il ait bien compris la caractéristique de l'image, qu'il lui ait découvert un sens profond encore inconnu, une nouvelle personnalité, qu'il exprimera en l'habillant de façon différente. C'est donc ici le point sensible de l'imagination créatrice, une compréhension plus profonde, obtenue par un usage aisé de ses représentations, une maîtrise absolue de ses images.

Résumons. Quelles sont les caractéristiques du génie ? Nous n'entendons pas parler de l'idéal humain, mais du génie tel qu'il existe. — C'est d'abord un amour actif des choses, qui permet, en dépassant l'égoïsme individuel, d'entrer en relation intime avec elles. Faut-il mentionner aussi une certaine force intellectuelle, une fidélité de la mémoire ? C'est plutôt l'œuvre du psychologue d'étudier la valeur et les relations des facultés mentales. Nous nous en tiendrons donc à ceci : c'est l'amour des choses qui donne les représentations vives, capables de s'associer, de s'ordonner et de se substituer les unes aux autres de façon originale. En somme le génie n'est pas uniquement une question des dons naturels, la formation reçue, et les circonstances de la vie importent aussi et fournissent la matière nécessaire.

Le problème du génie est très important à résoudre pour nous. Il nous permettra de vérifier notre conception de l'essence de l'art.

En effet dans l'art, tel que nous le comprenons, le génie reste un fait important. Quoique la différence entre le rôle de la science et de l'art soit fondamentale, leur fonctionnement ne diffère cependant pas autant que pourraient nous le faire croire des considérations superficielles. Dans l'une comme dans l'autre, le génie

n'est pas un don de naissance. Ce que l'individu apporte c'est tout au plus cette sympathie pour les choses qui l'introduit dans le monde des représentations humaines. Dans l'art non plus le génie ne va pas sans une certaine familiarité avec les formes et sans une observation exacte. Par exemple, un musicien qui ne connaîtrait pas la production musicale contemporaine ne composerait que des excentricités. De même, un architecte qui bâtirait sans tenir compte des formes usitées ne produirait que des obscurités inintelligibles. Et c'est la même chose pour tous les autres arts — en tant que tels ils sont obligés d'observer les formes préexistantes.

Le romantisme même n'est pas si nettement romantique qu'il le croit. En l'étudiant on s'aperçoit qu'il a eu deux façons d'innover. Les innovations de la première manière sont fondues dans les formes préexistantes, elles puisent dans l'art précédent, n'en sont qu'une variation justifiée d'avance par l'usage, tandis que d'autres innovations ne sont que des excentricités.

L'homme de génie doit donc avoir une sympathie assez vive pour l'introduire dans le domaine d'un art, pour incarner en lui-même ses formes. Par là, il témoigne aussi de son respect pour les œuvres créées, signe de sa vocation artistique. Voudra-t-il réellement parler sans avoir écouté les voix de ses aînés ? Et comment pourra-t-il se faire écouter, lui qui n'a pas écouté les autres, qui ne connaît pas leur langue ?

Cela dit, il faut s'empresser d'ajouter que la tradition n'est pas tyrannique, qu'elle ne pèse pas comme un joug sur l'esprit du génie en le comprimant dans un système qui lui est étranger. Cette idée ne peut venir

qu'à celui qui considère le génie comme quelque chose de chimérique et de divin, doué de la science absolue dont il prendrait directement conscience — par intuition, naturellement, — et capable de créer des formes immédiatement valables, absolument justes. Cependant si l'on veut modérer cet enthousiasme et considérer que le génie n'a rien de surhumain, mais qu'il a été formé et éduqué, qu'avant d'être maître, il a été élève, alors l'existence des formes traditionnelles n'a plus rien d'opprimant.

C'est en se plongeant, en s'absorbant dans ces formes que l'artiste en prend conscience. Et plus il se perd dans le monde de ces formes, plus elles deviendront siennes, plus il se sentira à l'aise au milieu d'elles et il ne sera jamais aussi libre que lorsqu'il emploiera des formes traditionnelles. S'identifiant avec ces formes, il sera à même de les maîtriser, alors seulement elles lui révèleront tous leurs secrets, leurs finesses et les possibilités qu'elles renferment.

C'est seulement lorsqu'il aura acquis cette familiarité avec les formes anciennes que l'artiste pourra créer une nouvelle formule d'art, renouveler les anciens arts sans cependant offenser les habitudes esthétiques du public.

Pourquoi les historiens de l'art lui prêtent-ils un développement rectiligne, ou tout au moins le montrent-ils soumis à une évolution naturelle presque fatale ? Comment pourrait-on retrouver une suite dans le développement d'œuvres qui ne seraient que des tâtonnements ou des égarements ? Ce sont les âmes des hommes de génie qui réalisent cette évolution quasi rectiligne : les formes du passé en sont devenues comme une partie intégrante. Ce qui se traduit ob-

jectivement par la maîtrise parfaite des formes est subjectivement une obéissance complète à la tradition esthétique. Si le génie crée du nouveau, il ne fait pas de révolution. il crée dans le même sens que ses prédécesseurs, il continue une tradition.

C'est ce qui rend continue l'évolution des arts. Cette continuité se manifeste presque dans les détails. Par exemple, le leitmotiv n'est pas une « invention » de Wagner. Combarieu (1) le trouve déjà chez Monteverdi et chez Liszt. Sans aucun doute une recherche plus minutieuse en trouverait encore plus de cas dans la littérature musicale.

Mais Wagner passe généralement pour l'inventeur du leitmotiv parce que, de ce qui n'était qu'un détail de composition sporadique, il a fait un élément intégrant et constructif de sa musique. Ce qui n'était qu'un détail secondaire de l'expression musicale est devenu chez lui principe d'unité. Voilà ce qu'écrit Combarieu du leitmotiv (2) chez Wagner : Wagner ne se contente même pas de représenter les personnages et les idées à l'aide de motifs analogues aux personnes d'une comédie qui reparaissent comme point de repaire aux moments opportuns et mettent de la clarté dans le développement de l'action, il établit entre ces motifs une connexité équivalente à l'unité logique des éléments du livret (3). Son cas est celui d'un écrivain qui aurait enrichi la littérature d'une quantité prodigieuse de belles images, mais en respectant la langue et sans jamais faire violence à la syntaxe.

---

1. Combarieu, *Histoire de la musique*, II, p. 21.
2. Combarieu, *Histoire de la musique*, III, p. 330.
3. *Ibid.* p. 356.

Nous avons cité ce deuxième passage pour insister sur ce fait que le génie ne cherche pas à bouleverser, mais au contraire à continuer un développement dont les grandes lignes sont déjà tracées.

***

Ce n'est du reste qu'un procédé de l'invention esthétique, il doit y en avoir beaucoup d'autres. Le procédé ci-dessus mentionné consiste à ériger en système, en principe unifiant, ce qui est d'abord un détail d'expression. En poésie cela reviendrait à ériger en principe général une régularité quelconque, qui se trouve déjà dans telle poésie, une suite symétrique par exemple des voyelles.

Un procédé opposé consisterait à rendre subordonné ce qui était principal. Ainsi Wagner a supprimé l'importance de la mélodie qui n'est plus chez lui qu'un agrément secondaire. Naturellement il ne s'agit pas ici d'apprécier le procédé, il s'agit de le classer.

Mais il ny a pas seulement ces changements immanents aux arts, les arts peuvent aussi influer les uns sur les autres. C'est ainsi que le drame littéraire a suggéré à Wagner l'idée d'un drame musical. C'est lui qui remplaça une simple juxtaposition d'airs, de ballets et de récitatifs par l'unité musicale de l'opéra.

Nous sommes loin d'avoir épuisé le nombre des procédés. Ils semblent en tout cas se classer en deux groupes. Les uns reposent sur un développement immanent, les autres se fondent sur l'analogie avec d'autres arts.

On pourrait résumer ainsi le rôle du génie dans l'évolution d'un art :

Le génie surtout joue un rôle actif dans cette transformation. Sa compréhension profonde du complexe lui fait trouver une synthèse plus profonde de cette unité inconsciente, un enrichissement plus intense des formes données. Il dépasse donc en quelque sorte le complexe de l'homme ordinaire qui se conformera tant qu'il pourra aux exigences que pose le génie.Si alors cette nouvelle forme synthétique du génie est comprise c'est-à-dire reliée à un sentiment puissant dans la conscience du spectateur, cette forme réalisera une transformation profonde du complexe. Donc lorsque Kant (1) dit que le génie doit dépasser les règles, c'est ainsi que nous voulons le comprendre : le génie ne méprise pas les règles, mais justement parce qu'il vit en un complexe esthétique, et presque exclusivement en lui, il lui trouve une harmonie plus synthétique, une signification plus intense, il le dépasse. Le spectateur, justement parce que le génie ne fait que transformer ou varier, sera toujours à même de comprendre, mais peu à peu il arrivera que cette transformation aura été si fondamentale, que ce complexe ne pourra plus se formuler par les mêmes règles : le génie n'a pas seulement dépassé les règles, il en a données de nouvelles au complexe social.

V

Il semble cependant y avoir des arts qui restent relativement immuables. Tarde (2) cite l'exemple de l'Égypte. « Cinq ou six mille ans l'Égypte a fait et refait avec un inépuisable amour sa pyramide, son

1. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 188.
2. Tarde, *La logique sociale*, p. 394.

temple massif, son obélisque ». Comment expliquer cette immutabilité ? D'abord par le principe que nous avons déjà énoncé : le développement d'un art sera d'autant plus accéléré que la vie esthétique d'un peuple est plus intense. La vie très dure du peuple égyptien ne lui laissait pas le temps de s'occuper beaucoup de l'art. La vie esthétique était donc très pauvre, le développement des formes était nul. Mais cette explication ne suffit pas puisque c'étaient les classes supérieures qui faisaient construire les pyramides, et celles-ci avaient réellement le temps de s'occuper d'art.

Probablement qu'il faudra chercher la cause véritable de cette immutabilité dans le fait que la sculpture et l'architecture égyptiennes n'étaient pas encore différenciées de la vie religieuse et politique. Elles restaient complètement enclavées dans le reste de la culture. L'éternité de leurs formes était une garantie et un monument de la domination et de la servitude éternelles (1). « L'art asservi de la sorte et mélangé aux croyances ou aux institutions sacrées d'une nation participait donc à leur immutabilité relative ».

***

Choisy (2) voit dans le schématisme de l'art égyptirn surtout un effet de leur façon de travailler : on travaillait par corvée. Tandis qu'en Perse, où les ouvriers travaillaient librement et étaient rétribués d'après leur travail, l'art prit un tout autre essor. C'est cependant un argument qu'on peut facilement

1. Tarde, *La logique sociale*, p. 431.
2. Choisy, *Histoire de l'architecture*, p. 199, 1 vol.

retourner en disant que l'Égypte faisait travailler par corvée parce qu'il ne s'agissait pas de créer de nouvelles formes, mais de maintenir l'ancien monument de l'éternel royaume.

Somme toute, l'architecture égyptienne ne s'est pas développée parce qu'elle n'arrivait pas à se différencier des institutions que l'on croyait éternelles et que l'on avait éprouvées comme telles. (Il n'est du reste pas impossible que cette immutabilité soit plus apparente que réelle).

Mais l'art différencié des institutions politiques ou religieuses se développe différemment dans les différentes classes sociales selon le temps qu'on met à le pratiquer. Du moment que l'art se détache comme institution indépendante, il commence à se développer selon la loi qui lui est propre et que nous avons énoncée. Il faut donc que l'art des riches, l'art des oisifs, comme dit Tolstoï, se distingue de l'art des pauvres. L'art du peuple qui n'entend guère que l'orgue de Barbarie, qui est un rare soulagement de sa misère, restera à peu près ce qu'il a été. Et d'autre part que devient l'art de la classe supérieure ? Ce qui est le contenu, le sens de l'art ne se développe pas, ne saurait se développer, parce qu'il est l'éternellement humain et immuable, c'est le sentiment.

Ce qui peut se développer ce ne sera donc que son expression, ce qu'on appelle la forme de l'art. Il n'y a pas de nouveaux sentiments, il n'y a que de nouvelles expressions. Ceci est un fait très grave parce qu'il en résulte qu'au fond le développement si vanté de l'art n'a pas de sens, parce qu'un art, si nouveau soit-il, ne pourra toujours qu'exprimer les mêmes sentiments.

Le développement se concentre donc forcément sur le côté extérieur et on oubliera facilement que les formes ne sont ici que pour signifier un sentiment ; il suffira pour cela qu'elles nous causent du plaisir. Alors nous aurons un art qui s'adresse à nos sens par le raffinement des sensations qu'il offre ou bien il s'adresse à notre intelligence par ses formes compliquées, voire même inextricables qui chatouillent notre curiosité : l'art devient ou bien un luxe ou bien un jeu, et il n'aura plus aucun rapport avec la définition de l'art que nous avons choisie.

Nous ne nous occupons donc pas ici de l'art intellectualiste ou sensualiste, l'art pour nous c'est toujours l'art expressif, la forme de nos sentiments. Donc si Lalo (1) dit que l'art est la discipline du luxe, nous n'avons pas à refuter ce point de vue, pour nous il suffit qu'il y ait un art qui soit expression et c'est de lui seul que nous nous occupons.

VII

Il serait vain de vouloir juger moralement ce développement fatal de l'art depuis sa différenciation, mais il n'est pas permis de passer sous silence les conséquences de ce développement. Il n'y a pas d'auteur qui ait senti plus profondément que Tolstoï ces effets funestes. Il écrit : (2) « Ces hommes proclament avec une impudence parfaite, que seuls sont admis à participer aux jouissances de l'art les beaux esprits, l'élite ou encore les « surhommes »... et le reste des

1. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, p. 202.
2. Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art* ? p. 87.

hommes, vil troupeau, incapable de jouir, doit se contenter de mettre ces êtres supérieurs à même de jouir ». Des centaines et des milliers d'ouvriers s'épuisent, leur vie durant, en de durs travaux pour satisfaire le besoin d'art du public, au point qu'il n'y a pas une autre branche de l'activité humaine, sauf la guerre, qui consomme une aussi grande quantité de force nationale » (1). On sent bien ce qu'il y a là d'exagéré, mais quand même ces lignes donnent à penser. Ce qu'il y a de déconcertant c'est que réellement une élite seule est capable de jouir de notre art. « Même dans notre société chrétienne, c'est à peine s'il y a un homme sur cent qui en fasse usage ; les 99 autres vivent et meurent de génération en génération écrasés par la tâche, sans jamais goûter à notre art » (2).

VIII

L'art populaire sera donc toujours en quelque sorte en retard sur l'art « supérieur ». On est allé jusqu'à dire que l'art du peuple, ce n'était que le grand art dégradé. Combarieu (3), par exemple, soutient que la chanson populaire est une continuation de la chanson artistique démodée, en d'autres termes que ce qui a passé de mode chez les cultivés est toujours dernier cri chez le sot peuple. On peut croire qu'il en est souvent autrement. Un complexe esthétique, en s'élevant, se rétrécit de plus en plus sur un groupe toujours plus petit de gens, d'artistes et de spectateurs. Cela veut dire que son existence est de moins en moins assurée,

1. Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?* p. 3.
2. *Ibid.* p. 83.
3. Combarieu, *La musique*, p. 114.

de plus en plus éphémère. Il n'aura donc plus sur ces sommets une existence indépendante, il existera plutôt comme une variation du complexe populaire, il sera une « arabesque » brodée sur le « thème fondamental » de la conception populaire. Pour être compris il devra donc revenir de temps en temps à son thème fondamental. « Retournez à la nature », traduit dans notre langage ne signifie donc que : revenez au complexe populaire, c'est-à-dire à une conception de l'art qui, étant la plus généralement acceptée, peut seule vous faire revenir de vos extravagances et de vos « brillants égarements ».

En effet, quand, avant Rossini, l'opéra n'était plus qu'un brillant cadavre (nous employons les mots de Richard Wagner dans : Oper und Drama), ce compositeur retourna à la source de l'art populaire, aux chansons populaires, pour trouver le moyen de faire revivre cette forme d'art : c'était la mélodie.

On voit bien que la condition même qui permette de retourner à la nature, au complexe populaire, est que le complexe cultivé soit conforme en quelque sorte à cette nature, qu'il en soit une variation.

IX

En général, le développement du complexe est suivi et continu. Donc si dans un pays les conceptions esthétiques paraissent changer de but en blanc, c'est qu'une autre classe sociale s'est emparée du pouvoir et de l'art officiel. C'est ce qui arrive pendant les révolutions. Une chose analogue, mais plus radicale, a lieu naturellement dans les invasions barbares. (Pour le langage, qui, sous beaucoup de rapports, se comporte

comme les arts, Tarde va jusqu'à dire que sans les invasions des barbares « on parlerait encore en Europe le latin classique légèrement modifié (1) »). On voit donc qu'il n'y a pas de changement brusque dans le complexe esthétique. La substitution et l'évolution des formes se font successivement. S'il y a une brusque interruption, alors ce sont les complexes de deux peuples différents qui se heurtent.

X

Il y a un fait qui, pourtant, paraît contredire tout ce que nous avons dit du complexe et de son rôle. Si le complexe se développe essentiellement d'après des principes immanents, les emprunts devraient être impossibles. Et c'est un phénomène si habituel, au dire des sociologues que ce que crée une société elle-même n'est qu'une petite partie de ce qu'elle emprunte. Et cela ne vaut pas seulement pour l'art mais pour tous les règnes de l'activité humaine.

En effet, où en serions-nous sans les emprunts ? Le premier germe de notre philosophie nous vient des Indes — dit-on — les mathémathiques des Grecs et des Arabes, etc... Dès lors, il ne sera plus étonnant que les formes de l'art aussi fassent des migrations. Choisy, dans son livre sur l'architecture, nous donne des plans géographiques des migrations de ces formes où il montre, par exemple, que l'ogive a été rapportée par les croisades, etc...

Comme nous l'avons dit, ces faits paraissent renverser notre conception, mais cela dépend de la façon

---

1. Tarde, *La logique sociale*, p. 255.

dont on les interprête. L'ogive n'a pas été transplantée telle quelle en Europe. Sa migration s'explique peut-être par une sorte de différenciation. Par suite des faits historiques, cette forme, originaire de la Syrie, s'attachait au cœur de l'Européen, à ses combats pour la terre sainte, à ses sentiments religieux. C'est donc bien la forme syrienne qu'on a empruntée, mais ce n'est pas le sentiment du Syrien qui en fait le contenu, son contenu dans l'architecture européenne a été donné par les expériences de l'Européen.

Cet exemple montre qu'il ne s'agit pas, en effet, d'une simple transplantation, car seulement la forme a été empruntée, et non pas la signification.

***

Mais la signification ne résulte pas toujours nécessairement d'une différenciation, comme nous avons essayé de le démontrer pour l'ogive. Elle peut résulter aussi d'une comparaison avec les formes accoutumées et leur signification. La forme étrangère est donc, par erreur, interprétée comme une variation de notre complexe, ce qui peut lui donner un sens, une signification. De là, il résulte que sa signification sera toute autre dans le pays qui emprunte, que dans le pays originaire. Et quand il y a plusieurs pays qui empruntent, la signification variera selon le complexe esthétique où elle est intégrée.

Justement, pour l'ogive, sa signification pouvait résulter aussi, chez nous, de son opposition à l'arc roman. C'était l'arc roman exhaussé, surélevé, exagéré même si l'on veut, et de cette opposition résultait cette expression de prière qui s'élève d'un élan vers l'idéal, vers le bien.

En résumé, les emprunts sont d'une importance extraordinaire, c'est l'histoire de l'art et de la littérature qui le prouve ; sans les emprunts, les peuples en resteraient à peu près là où en seraient les individus sans l'enseignement. Mais ces emprunts ne sont pas des transplantations possibles en toutes circonstances. D'abord ce n'est généralement que la forme qui émigre et non pas le contenu, et d'ailleurs il n'y a que deux possibilités pour ces emprunts : ou bien il faut que les formes du complexe étranger soient, par suite d'événements historiques intégrées dans notre vie pratique ou religieuse, d'où il peut en résulter un sens pour eux, ou bien il faut qu'elles soient susceptibles d'être conçues comme variations des formes accoutumées, tout comme des nouvelles créations sorties de notre complexe lui-même. Ces deux restrictions peuvent montrer pourquoi l'échange des formes, malgré leur infinie richesse chez tous les peuples, est relativement faible.

XI

Pour l'art du passé il ne reste qu'une seule de ces possibilités : nous sommes réduits à considérer cet art comme une variation du nôtre. Pour nous, sa signification sera donc toute autre que pour la génération passée. Nous ne pouvons pas comprendre adéquatement l'art du passé, nous l'interprétons à travers notre propre complexe esthétique.

Il apparaît que les preuves abondent. Le mode mineur nous paraît être le mode de la trsitesse et de la mélancolie, au moyen âge c'était aussi le mode de la gaîté. Les chansons du moyen âge, écrites en mineur

auront donc toujours pour nous une tristesse qu'elles n'avaient pas originairement (1).

Un autre défaut dans l'interprétation de la musique du moyen âge est causé par l'absence d'un rythme que nous puissions comprendre dans cette musique. Les « salve Regina » il est vrai, ont sur nous un charme extraordinaire. C'est une prière qui n'ose pas s'affirmer, qui va comme en se perdant en une adoration d'une pureté infinie. D'où leur vient ce sentiment d'une profonde mélancolie qui, dans son vague infini embrasse l'ensemble de notre âme ? Probablement en grande partie parce que l'absence de rythme paraît lui donner comme une indécision surnaturelle.

Nous n'allons pas multiplier ces exemples, le fait en question est assez clair. Si l'interprétation se fait toujours à travers un complexe donné, et que ce complexe soit toujours le nôtre, quelle que soit l'œuvre à interpréter, il s'ensuit fatalement que l'interprétation sera fausse pour toutes les œuvres qui ne sont pas sorties du complexe qui nous sert de mesure.

***

Nous ne croyons pas que l'histoire puisse soulever cet inconvénient, elle peut tout au plus nous montrer pourquoi nous ne comprenons pas. Elle peut reconstruire assez exactement, peut-être, le complexe d'un art passé, mais elle ne saurait faire nôtre ce complexe. Elle peut nous le faire connaître théoriquement, mais elle ne peut pas en faire une réalité immédiate de notre conscience.

---

1. Voir Lalo, *Esquisse d'une esthétique*, p. 21.

XII

Nous ne voulons pas terminer ce chapitre sans jeter un coup d'œil sur l'importance de la société par rapport à l'art. Ou plutôt, puisque nous avons déjà donné des indications, il nous reste à en faire le résumé.

C'est d'abord la société qui peut nous faire sentir que nos sentiments, nos douleurs et notre destin sont une partie infinitésimale de la vie universelle. La conscience de l'homme comme être social, est donc, par suite de la dépersonnalisation de nos sentiments, favorable à la conscience esthétique. Mais c'est là tout ce qu'on peut dire du rôle *actif* de la société dans l'art. L'art n'est qu'un fait sociologique qu'en tant qu'il n'existe pour la société.

Ce qui donne un aspect sociologique à l'art c'est l'existence du complexe dans la conscience de la société. La société ne crée pas, ce sont quelques individus qui créent, elle garantit seulement la permanence d'un complexe, et par là la communicabilité relative des œuvres d'art. L'existence multiple d'un complexe n'ajoute rien à sa constitution. La société ne garantit pas l'art, ni ses formes ni son existence, elle ne garantit de l'art que ce qui est utile à elle-même : la communicabilité la plus universelle qui soit possible.

En résumant nous pourrons dire que la société ne crée pas, elle conserve seulement, son rôle n'est pas actif mais réceptif.

Abstraction faite de la différenciation continue, nous pouvons donc affirmer que l'art a un principe immanent de développement qui se ramène essentiellement à cette formule : « les nouvelles impressions

esthétiques s'ajoutent au complexe à travers lequel elles se sont interprétées. La cause de ce développement c'est l'usage.

Les emprunts non plus ne contredisent pas ce principe parce qu'ils ne consistent pas dans une simple transplantation, mais plutôt dans une transformation et une orientation nouvelle.

CONCLUSION

On accorde généralement que l'art n'a aucun rapport avec l'utilité pratique, qu'il ne s'adresse pas à la volonté. Mais le plus souvent on ne va pas plus loin dans le problème « qu'est-ce que l'art ? ». Selon qu'on a mis au centre de l'art, les sens, l'intelligence ou le sentiment (qui, tous les trois, participent en effet à la perception esthétique) on a obtenu trois définitions tout à fait différentes.

Le but de l'essai qu'on a lu, était de démontrer la *possibilité* d'un art répondant à la troisième définition.

Nous ne voulions pas prouver que la définition était juste, ou même qu'elle était la seule juste, il s'agissait seulement de montrer qu'un art, dont le but était d'exprimer des sentiments, était possible.

Dans ce but, il faut démontrer la possibilité d'une correspondance entre un sentiment et une forme extérieure. Sur ce sujet, il y avait, depuis longtemps, deux opinions : l'une affirmait une correspondance directement valable, l'autre une correspondance établie par des rapports historiques, une correspondance traditionnelle seulement.

Il nous a paru que les deux conceptions avaient raison dans ce qu'elles affirmaient, mais non pas dans ce qu'elles niaient : en effet, l'art expressif a besoin des deux moyens pour s'exprimer.

Les formes traditionnelles sont indispensables, sans elles l'expression restera vague et indécise, de cette indécision qui a été alléguée contre l'expressivisme esthétique.

Notre essai a montré comment ces formes ont pu et peuvent naître de l'ensemble de la vie pratique ou scientifique, où elles se trouvent d'abord engagées.

D'autre part, l'art ne consiste pas seulement dans l'alignement de ces formes traditionnelles. Cette idée contredirait la conception immédiate de l'art. Ces formes ne sont que la *matière* ou le vocabulaire de l'art.

Mais l'art est aussi et surtout *une fonction*. Cette fonction est la mise en œuvre de ces formes et elle se réalise par des procédés immédiatement compréhensibles, dont la musique donne les exemples les plus frappants.

Dans notre essai nous sommes loin de vouloir soutenir que les signes quasi morts qui nous sont transmis par l'art du passé soient tout l'art. Il y a ici deux choses à remarquer sur lesquelles nous n'avons pas pu, au cours de notre travail, insister assez. D'abord les signes esthétiques de notre conscience ne sont pas des signes morts : en effet nous n'avons jamais employé ce mot signe, nous avons toujours parlé d'images esthétiques. Les images ne sont pas pour les sentiments ce que les lettres, par exemple, sont pour les sons ou ce que les paroles sont pour les idées. Elles tiennent une place toute autre, plus importante dans notre conscience. Pour la conscience immédiate, lettres et sons ne sont que des étiquettes plus ou moins artificielles et librement choisies. C'est comme les couleurs d'un drapeau, par exemple. Une république nouvelle choisira arbitrairement ses couleurs sans faire tort à son drapeau et sans nuire à son rôle futur. Il en est tout autrement des formes esthétiques : on ne peut pas les bouleverser, ni les créer spontanément, parce que précisément la conscience immédiate ne les considère pas comme des signes qui remplissent tout leur rôle si seulement ils désignent sans équivoque ce qu'ils doivent désigner. Pour les images esthétiques il n'y a pas de conventions voulues. Ces images se forment

sans aucune conscience de leur but final, parce qu'elles sont dès l'abord intégrées dans la vie pratique, scientifique ou technique.

C'est ainsi qu'elles s'introduisent dans notre conscience, qu'elles se lient intimement à nos sentiments les plus personnels.

Si nous faisons abstraction de l'origine de ces images et si nous ne tenons plus compte que du rôle qu'elles jouent dans la conscience humaine, nous sentons immédiatement la différence qui existe entre des étiquettes choisies arbitrairement et des images qui sont comprises comme représentant des objets, c'est-à-dire des sentiments. Il y a, dans ces images, comme un monde parallèle au monde de nos sentiments, une harmonie non pas préétablie, mais pourtant vivante, formée par une habitude, une familiarité continuelle.

Répétons que pour l'importance des images il est indifférent que cette harmonie soit préétablie ou qu'elle soit formée par nos coutumes ou celle de nos ancêtres. Ce qui importe, c'est que ces formes existent, qu'il y ait un monde parallèle au monde de nos sentiments, reflétant nos joies et nos douleurs et nous permettant de voir autres âmes. Ce sont ces formes extérieures répondant à nos états intérieurs qui nous permettent de nous détacher de notre individualité personnelle et de participer à une sorte d'universalité d'ailleurs illusoire. Il est difficile d'accepter cette solution qui établit une harmonie illusoire là ou il n'y a que rapprochement habituel et familier entre des formes.

Il est d'autres harmonies cependant. L'harmonie entre le monde objectif et la représentation subjective n'est pas moins illusoire que celle que nous pos-

tulons. Nous ne connaissons pas le temps, l'espace dans le monde objectif, mais nous croyons à nos représentations de ce temps et de cet espace d'objectifs, nous croyons à cette harmonie parce que les formes subjectives présentent un véritable moyen de connaître, elles sont les clefs de connaissances pratiquement utilisables.

Nous avons donc bien le droit de postuler une autre harmonie, l'harmonie esthétique, qui, malgré son caractère de non conformisme, présente un moyen véritable d'expression et de connaissance esthétiques.

Une seconde remarque importante sera celle-ci : une étiquette ne peut pas avoir de variantes, de nuances, elle est seulement plus ou moins exacte, plus ou moins lisible ou compréhensible : un drapeau désigne la même patrie, que les couleurs soient plus ou moins intenses, que les champs diffèrent en quelques détails. De même l'idée de France ou de Suisse est une et ne comporte pas de variante. — Ce qu'on demande à l'étiquette ou au signe c'est d'être univoques et exacts. Par exemple les proportions qui existent entre les bras de la croix suisse sur le drapeau sont exactement déterminés. Ce qui s'écarte de cette convention est tout simplement faux. Il en est autrement pour les images esthétiques. Représentant des sentiments et susceptibles même de s'identifier avec eux, dans la conscience, elles en suivent non seulement la dynamique, le *forte* et le *piano*, mais jusqu'aux dernières nuances imperceptibles, qu'on n'exprime plus par des paroles. C'est cette force expressive qui a valu à l'art les louanges les plus méritées.

Les formes de l'art sont une expression directe pour la conscience immédiate, parce qu'elles font un avec les sentiments, elles sont les sentiments mêmes, et leurs variations sont les variations mêmes des sentiments. Il est certain qu'il faut évaluer l'art en fonction de la conscience immédiate, et de ce point de vue l'art est réellement la fleur de la culture humaine.

L'activité artistique n'est pas libre, en ce sens que l'artiste serait parfaitement libre de créer des formes « personnelles ». Cette liberté absolue serait vaine parce que ses œuvres qu'elle permettrait de réaliser ne seraient pas comprises. Mais le véritable artiste se sent libre parce que son éducation et sa préparation ont fait des formes traditionnelles une partie même de sa personnalité, et qu'il ne saurait s'en défaire. N'oublions pas qu'« être artiste » ce n'est pas seulement produire, mais c'est aussi comprendre et apprécier les chefs-d'œuvre des grands génies. Donc celui qui a connu des chefs-d'œuvre, qui en a goûté les beautés ne peut pas ne pas admirer et imiter en quelque sorte une langue dont il a été charmé. Or, ce qu'on fait avec plaisir, on le fait volontairement, on le fait librement. On peut donc dire que l'artiste, tout en imitant les formes traditionnelles, pratiquement, est libre.

On ne saurait assez insister sur le fait que cette liberté du génie, dans ses créations, est une liberté pratique, une liberté de sa conscience, une liberté qui consiste en une foule de possibilités expressives. Il n'a pas l'absolue liberté d'un banni au désert, mais celle d'un flaneur dans un jardin fleuri qui se laisse attirer par les coins les plus charmants.

Un musicien, par exemple, qui s'est familiarisé

avec les formes musicales n'en sera pas gêné, au contraire, il y trouvera des images pour s'exprimer. Il ne se demandera pas non plus si ces images impliquent une correspondance mathématique ou réelle avec les sentiments exprimés, il lui suffira que telles formes musicales aient telle ou telle signification. Les gammes mineures, il est vrai, ne sont pas mélancoliques en elles-mêmes, elles n'expriment pas la tristesse en vertu de leurs rapports mathématiques, mais en vertu d'une évolution historique. Le compositeur n'entre pas dans ces considérations, lorsqu'il utilise cette expressivité du mineur il applique *librement* une force qui se met à sa disposition.

Cette conception laisse donc toujours assez de place au génie, parce que les formes traditionnelles n'ont pas le caractère de signes stéréotypes, mais qu'elles se plient à toutes les nuances du sentiment, qu'elles se combinent, se varient et se répètent en se mélangeant. Si tout d'abord nous avons insisté sur l'absolue nécessité des formes traditionnelles, remarquons ici qu'elles ne sont pas le côté spécifiquement artistique de l'art, quoiqu'elles en soient une condition nécessaire. La valeur spécifique de l'art c'est l'art en tant qu'il est la mise en œuvre, la variation de ces formes traditionnelles.

Notre conception est capable aussi de donner une réponse plausible à la question : quelles sont les causes et les facteurs qui font évaluer l'art ?

L'art pratique consiste dans la variation des formes traditionnelles, dans leurs combinaisons, etc. Ces procédés créent donc de nouvelles expressions qui, il est vrai, valent d'abord par le fait d'être une variation sur un thème connu auquel la conscience la rapporte.

Mais il se peut qu'une nouvelle expression heureuse soit rattachée par l'usage directement au sentiment qu'elle désigne, Parfois l'étymologie d'une expression musicale se perd comme cela arrive très souvent aux mots et aux expressions. Ces nouvelles formes à leur tour subissent des variations que peu à peu la conscience ne rapporte plus à la forme originaire.

Ce phénomène psychologique est probablement un des facteurs les plus importants de l'évolution des arts.

II

Les faits psychologiques du reste que nous avons supposés sont des plus simples : c'est d'abord la force d'associations des sentiments dont Bergson s'est servi pour expliquer leur intensité : un sentiment ne reste pas tel quel dans notre âme, il s'entoure d'images jusqu'à embrasser finalement toute l'étendue de la conscience. Cette tendance lui est naturelle. L'art tel que nous le comprenons, consistant à exprimer des sentiments au moyen d'images traditionnelles, ne serait donc au fond qu'une forme plus parfaite de notre façon de sentir et de prendre conscience de nos sentiments.

Le second fait, aussi important que le premier est une sorte d'inertie mentale, cause d'une certaine inadéquation entre notre âme et le monde extérieur, un manque d'adaptation. C'est elle qui nous fait conserver de vieilles images à côté de nos sentiments, au lieu de nous en laisser prendre toujours de nouvelles dans le monde qui nous entoure. Cette inadaptation peut être considérée comme l'origine de l'art en tant qu'il est une institution autonome. Elle n'est pas autre chose que l'effet des forces associatives de notre âme.

Un fait prouve avec évidence que cette inertie mentale n'est pas une construction des psychologues, une manière de dire, mais qu'elle est bien une chose réelle. C'est le comique, la mise en évidence de toute inadaptation mentale.

***

En résumant notre essai nous pourrons dire que les formes traditionnelles sont une condition nécessaire de l'expression esthétique, mais que l'art, comme fonction vivante, consiste dans la variation libre de ces formes. Nous avons donc ôté à l'art sa valeur absolue, tout en sauvegardant sa valeur subjectivement réelle et immédiate.

Vu : *Le Doyen de la Faculté des Lettres*,
DAVY.

Vu et permis d'imprimer ;
Dijon, le 16 avril 1929,
Le Recteur,
A. TERRACHER.

BIBLIOGRAPHIE

Le Dantec Henri, *Science et conscience*, Flammarion, Paris, 1908.

Picard, *La sculpture antique des origines à Phidias*, 1923.

Lalo, *Les sentiments esthétiques*, Alcan, 1910.

Guyau M., *L'art au point de vue scoiologique*, Alcan, Paris, 1889.

Bergson Henri *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris, 1889.

Croce Benedetto, *Breviario estdietica* Laterza e figlia, Bari, 1927.

Schopenhauer Arthur, *Sämtliche Werke*, Leipzig, Brockhaus, 1927.

Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1908.

Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Rouveyre, 1903.

Delbos, *L'art et la science.*

Brunschwicg, *Introduction à la vie de l'esprit*, Alcan, 1900.

Poincaré Henri, *La valeur de la science*, Flammarion, Paris, 1918.

Séailles Gabriel, *Essai sur le génie dans l'art*, Alcan, Paris, 1923.

Combarieu Jules, *La musique*, Paris, Colin, 1913-1919.

Tarde, *La logique sociale*, Paris, Alcan, 1895.

Dauzat A., *Le sentiment de la nature et son expression artistique*, Alcan, Paris, 1914.

Souriau, *L'imagination de l'artiste*, Paris, Hachette, 1901.

Ruskin, *Conférences sur l'architecture et la peinture*, Paris, Laurens, 1910.

Delacroix H., *Psychologie de l'art*, Alcan, Paris, 1927.

Tolstoi, *Qu'est-ce-que l'art ?*

Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris, Douin, 1921.

Darwin Charles, *Geschlechtliche Zuchtwahl*, Kroner, Leipzig, 1909.
Delacroix H., *Le langage et la pensée*, Alcan, Paris, 1924.
Spencer, *Essais sur le progrès.*
Lachelier J., *Du fondement de l'induction*, Alcan, Paris, 1924.
Ricardou, *De l'idéal*, 1890.
Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Reclam, Leipzig, s. d.
Hermann Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte.*
Croce Benedetto, *Estetica*, Laterza e figli, Bari, 1910.
Wagner Richard, *Oper und Drama*, Deutsche Bibliothek Berlin, s. d.
Bergson Henri, *Le rire*, Alcan, Paris, 1922.
Lotze Hermann, *Ueber die Bedingungen der Kunstschönheit*, Meiner, Leipzig, s. d.
Daillot Armand, *L'image de la femme.*
Combarieu, *Histoire de la musique.*

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

Existe-t-il un art expressif ? 1
Inexpressivité des sensations 12
Nécessité d'une interprétation 15
interprétation scientifique ou symplolique des sensations 18
Expression conventionnelle 20

CHAPITRE PREMIER

Origines des formes esthétiques

Correspondance illusoire mais subjectivement réelle ... 24
L'origine de l'art par différenciation 25
L'origine de l'architecture 28
L'origine de la musique 30
L'origine de la sculpture 34
L'origine de la peinture 38
L'origine de la danse 39
Le rôle de la société (dans l'origine des arts) 42

CHAPITRE II

L'essence et le rôle de l'image

Il faut que les images nous soient familières 46
Organisation des images 50
Le complexe traditionnel et son emploi 52
L'éducation esthétique des individus 54
La valeur expressive de la musique 56
La nature et l'art 60
L'illusion esthétique 67
Le rôle des complexes dans les sciences 71
Le rôle du complexe dans le comique 72

CHAPITRE III

Le développement du complexe esthétique

Stabilité et évolution du complexe 78
Nécessité de l'évolution des formes 79
Influence des créations esthétiques sur les complexes.... 82
Le génie et les formes traditionnelles 84
Influence de la vie sociale sur l'évolution des arts 94
Influence de l'évolution des arts sur la vie sociale 97
Le « retour à la nature » 98
La continuité dans l'évolution des arts 99
Les arts étrangers 100
Les arts du passé 102
Le rôle de la société et de l'individu 104

CONCLUSION

Le problème de l'expressivité 107
Matière et fonction dans l'art..... 112

IMRRIMERIE BERNIGAUD ET PRIVAT, DIJON